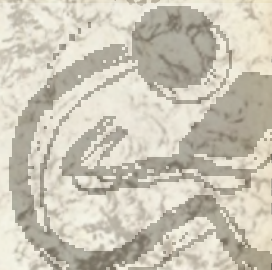


Secolul 20



PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta
LEONARDO DA VINCI
Piața, Ghidul nr. 17813



Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Colegiul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ACAD. EUGEN JESELEANU, ZOE DUMITRESCU-
BUSULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU, VASILE NICOLESCU,
OV. S. CROHMĂLNICEANU, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU,
DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ȘEF

171

4 • 1975

SUMAR

REVERIILE LUI HOMO FABER

Secolul 20: ARGUMENT • 4

JULES VERNE RECUPERAT

MONNA LISA

piesă de teatru, fragment, în românește de Ștefan Aug. Doinaș • 9
ETERNUL ADAM

nuvelă postumă, în românește de Ion Hobana • 17;

Scrisori către Louis-Jules Hetzel și Nadar, traducere și prezentare de
Alina Ledeanu • 40

VERNIANA, de la Alexandre Dumas-fiul la Roland Barthes • 39

JULES VERNE: ITINERAR PRIN LUMILE CULTURII

THÉOPHILE GAUTIER: Călătoriile imaginare ale domnului Jules Verne • 45

JEAN RICHER: Însemnări despre constelația marinarului • 47

PIERRE-ANDRÉ TOUTTAIN: Sub semnul dublului romantic • 49

MAX-POL FOUCHET: America, o protecție verniană • 50

MICHEL BUTOR: *Un geniu erudit și naiv, eseu, fragment, în românește de Alexandru Baciu* • 52
 PAUL DELVAUX: *Un « climat Jules Verne »* • 56
 RAY BRADBURY: *« Cîtă frumusețe și cîte miracole ! Transmiteți ! » eseu, fragment, în românește de Lida Igiroșianu* • 57
 ION HOBANA: *Jules Verne, acest necunoscut* • 63

GIROCORD

Desene proiective și model de CONSTANTIN BACIU • 71
 DAN HĂULICĂ: *Cercul și locutorul lui* • 74:

MOMENTE SEMNIFICATIVE DIN OPERA DE TRADUCERE A LITERATURII UNIVERSALE

PLATON (de Petru Creția), ARISTOTEL (de Constant Georgescu), CICERO (de Alexandru Cizek), ISTORICI LATINI (de Petru Creția), VASARI (de Smaranda Bratu Stati), MORUS, ERASMUS (de Alexandru Cizek), BACON (de Gabriel Liiceanu) • 78
 VASILE DRĂGUT: *Epitaf — Adrian Ianuli* • 95

ARTĂ ȘI ENERGIE

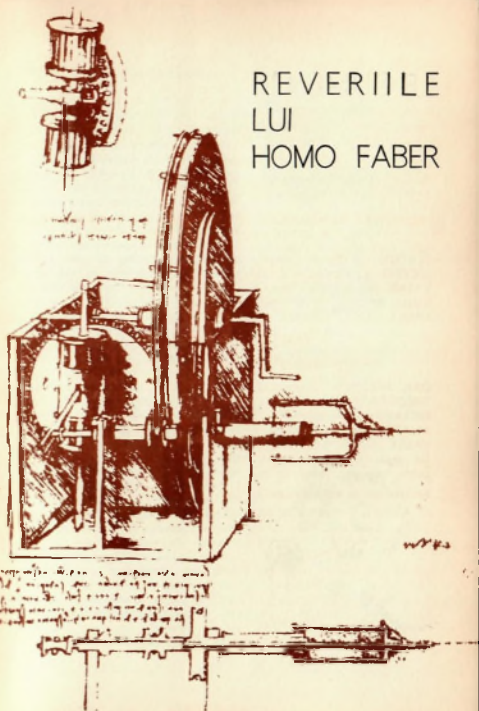
UN DIALOG ÎN TEXTE ȘI IMAGINI

DAN HĂULICĂ, « Obstinată rigoare »
 THEODOR ENESCU: *Sub semnul lui Leonardo*
 OCTAVIAN BARBOSA: *Tehnică și artă. Organicitatea unei relații*
 ANATOL MĂNDRESCU: *Energia artei — tensiunea calității*
 VASILE DRĂGUT: *Cinetism între natură și artă. Fîntînile.*
 Un rapel istoric: GIAMBATTISTA MARINO: *Fîntîna lui Apollo*, poem, fragment, tălmăcire de Ștefan Aug. Doinaș

PROPUNERI PLASTICE, VARIAȚIUNI ȘI REZOLVĂRI CONTEMPORANE:

G. APOSTU, HORIA BERNEA, GETA BRĂTESCU, CRISTIAN BREAZU, PAVEL CODIȚĂ, ION CONDIESCU, ȘERBAN EPURE, ȘERBAN GABREA, MARIN GHERASIM, VASILE GORDUZ, CONSTANTIN LUCĂCI, LIGIA MACOVEI, ADRIAN MAFTEI, FLORIN MAXA, ARIANA NICODIM, ION NICODIM, TEREZA PANELLI, MARIANA PETRAȘCU, CONSTANTIN POPOVICI, GRUPUL SIGMA, EUGEN ȚĂUTU, N. ZAMFIR.

La pag. 3, 4, 5 și 6, desene ▶
 de LEONARDO DA VINCI



ARGUMENT

Sub semnul omului făuritor, descoperind multiplele lui energii creatoare, Secolul 20 propune cîteva vederi noi în problema, niciodată epuizată, a legăturilor dintre universul uman și natură; reluare, dintr-un unghi specific, a dialogului în jurul temei « Homo faber »¹.

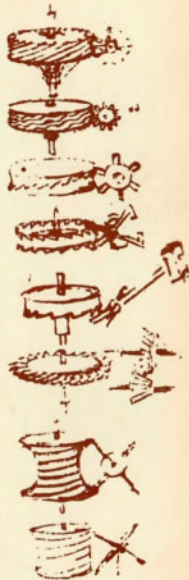
Numele lui Leonardo da Vinci — artist și inginer, arhitect și sculptor, constructor și proiectant profetic de instrumente menite să extindă puterea omului asupra naturii — constituie aici un termen obligatoriu de referință și o garanție perenă. Fra în firea lucrurilor ca simpozionul de forme și imagini, oferit de expoziția bucureșteană « Artă și energie », să invoce un nobil îndemn leonardesc, așezat drept emblemă de tenacitate neobosită a spiritului: *sine lassitudine*. Astfel, într-o necurmată dialectică, vizionarul pragmatism da-
vincian se împletește cu evocarea străvechilor, robustelor rădăcini folclorice ale relației dintre meșteșuguri și arte — conducînd la dezvoltările istorice recente ale raportului artă-tehnă, la poetica mișcării și energiei interioare și, nu în ultimul rînd, la acele mostre de artefact contemporan, integrate spațiului — dincolo de muzeu — prin dinamica unei structuri mobile. Domenii aparent divergente de expresie converg totuși armonios drept fețe ale uneia și ale aceleiași puteri, forța instituită de inteligență asupra firii — vii sau inerte — dînd viață nouă celei dinți,



¹ În acest sens, vezi numărul dublu al revistei Secolul 20 (3-4, 1972).

imprimînd dinamica animatului celei de-a doua.

Surprinzătoare, în dialog, ar putea părea, la prima vedere, prezența în acest context a unui literat ca Jules Verne. Dar, îndelung nedreptățit printr-o cunoaștere unilaterală, cel ce făcea ecou lui Leonardo, proorocind, încă la jumătatea veacului trecut « nu trebuie să plutim sau să zburăm, ci să navigăm prin aer », este și autorul piesei de tinerețe *Monna Lisa* și se dovedește, *mutatis mutandis*, cu uneltele scrisului său, un posibil interlocutor peste veac pentru sublimul inginer al Renașterii. Cugetul intuitiv al romancierului, vizînd nu numai viitorul și prezentul tehnologiilor, dar și universul uman ca centru al tuturor lucrurilor, se află reconsiderat în grupajul nostru prin prisma unor mărturii și documente remarcabile: în primul rînd Eternul Adam, proză postumă de tentă și savoare aproape borgesiană. Revelația unui asemenea Jules Verne « necunoscut » se întregeste dintr-un itinerar al scriitorului, metodic reconstituit, prin lumile culturale: de la De Foe, Coleridge și Chateaubriand, pînă la Hoffmann și Poe. La care se adaugă prietenia sa cu Nadar, pionier al aeronauticii, cunoscut inițiator al unuia din cele mai caracteristice arte ale secolului XX, fotografia, ocrotitor, totodată, al îndrăznelor începători din a căror ecloziune, în cîmpul plasticii, s-a născut impresionismul; înția expoziție a impresionistilor fusese găzduită în atelierul lui Nadar. Frag-





mentul de corespondență pe care-l prezentăm oferă tărîm proaspăt pentru tragerea unor concluzii mai adînci cu privire la interdependența sferelor de idei și energii în peisajul culturii europene.

Desigur, nu întîmplător capitolul nostru retrospectiv « Momente semnificative din opera de traducere a literaturii universale » pornește, în acest număr, de la Platon, ca să întretaie răscrucea dominată de Thomas Morus și să se încheie cu Francis Bacon. Retrasînd astfel, din sugestia cîtorva jaloane, drumul ascendent al spiritului uman care-și extinde etern creația, de la cugetare la experiment: cu toată bogăția de valențe energetice implicate în idee, ca sămîntă eficaă de acțiune, străbătînd timpul și prospectînd acut viitorul.

Temei de meditație cu atît mai rodnică acum, sub semnul activ, al energiilor treze, care supun drîz stihiiile. Căci n-am putea uita — și prezentul număr al Secolului 20 îi luminează fundamentele morale — recenta încercare a conștiințelor românești, devenite zăgaz viu și victorios înaintea diluviului; respingînd dezlănțuirea oarbă a elementelor, care aruncau o zadarnică sfidare voinței noastre de construcție, de nobilă faptă.

Secolul 20

► Personajul Michel Ardan din romanul *De la pămînt la lună*, sub ale cărui trăsături poate fi recunoscut portretul lui Nadar



JULES VERNE recuperat

JULES VERNE

Decorul:

Stăpânul unei Florențe!

Leonardo:

«Sunt dante! De născu-tion qui me retienne ici!
Orailleurs, vers le dante, chez moi, je suis ainsi,
Et j'ai mis à l'œuvre au sein mon homme vagabond!
Je ne me suis pas fait pour vivre en votre monde;
Aussi je pars, je vais où s'épouillant mes vœux,
Et pour tout compagnon de route, je ne veux
Que l'idéal charmant que tout jeune poète
Où l'âme s'élève en saut dans sa tête,
Cela me convient mieux que la réalité!
Ah! L'âme et l'âme! Notre camp est à l'âme!
Où l'âme s'élève en saut dans sa tête,
Qui s'avant, s'élève! qui s'élève dans
Notre camp de nous plaire et de tout vous chanter,
C'est que vous avez soin de ne pas exister!»

Monna Lisa:

«Vine vous garde en voyage!»

Leonardo:

Allons! j'entre en campagne

«Vers le Borgia... je pars vers la Rome,
Vers l'Urbain, le Borgia, j'entre en campagne
Des fleurs des cœurs, des cœurs, j'entre en campagne.
Je vais, avant d'aller en cette route saine,
Commencer à l'œuvre de la Rome».

Personajele:

LEONARDO DA VINCI •
MONNA LISA, soția lui
GIOCONDO • GIOCONDO,
elegant senior din Florența • PAZZETTA, servitoarea Monnei Lisa •
BAMBINELLO

MONNA LISA

Scena se petrece la Florența. Teatrul reprezintă atelierul lui Leonardo, lux uluitor: îngrămădeală pitorească de lucruri de artă, arme, instrumente muzicale, statuetă, tablouri, hărți geografice, cărți, tapiserii. În fund, o feroastră gotică cu vitralii colorate, care dă spre imense grădini. Un în planul întâi la dreapta și la stînga. Pe un șevalet, falosul tablou al Giocondi care poate fi admirat la Louvre.

SCENA 14

LEONARDO, MONNA LISA, GIOCONDO, MUZICANȚI, CÎNTĂREȚI
LEONARDO (aparte): Iac-o! nu, niciodată ea n-a fost mai frumoasă.
Mai nouă-n frumusețe și-n vrajă — mai aleasă!

MONNA LISA (aparte): Taci inimă nebună!

GIOCONDO (glumind): Nu, nici o altă zi!

N-a fost mai generoasă în raze aurii!

Pe-așa un timp, pictura-i plăcere!

LEONARDO (către Monna Lisa): Nu, — beție!

Natura-i bucuroasă, vrăjește și te-mbie!

Acord doar frumuseții acest suprem favor

De-a fi pictată-n soare, bogat, strălucitor!

GIOCONDO (agitat): Monna! (aparte) O, suflet șubred, credeam că sunt mai tare!

Și cîntăreții-aceștia!

(Încet, către Leonardo)

Acastă înscenare

E-altă de necesară pentru-a vă inspira

Că n-aveți penelul decît vrăje de ea?

LEONARDO: Desigur! (către Monna Lisa)

Toate acestea — muzică, poezie —

Alungă plictiseala și sumbrele simțiri

Ce v-ar umbri îndată pe frunte și-n priviri!

MONNA LISA: Acești trei ani, maeștre, din viața mea — contează!

Îmi place să văd zilnic cum pinza-nfiripează

Imaginea mea, clară, sub degetul vrăjit!

GIOCONDO (cu vioiciune): O să pictați acum?

LEONARDO (către Monna Lisa):

Ce feridre! Mina îmi zboară-nșufletă!

(O aștează pe Monna Lisa în mijlocul cîntăreților și

muzicanților ca în tabloul lui Bruno Puga)

N-ași vrea să luai acum poza obișnuită

În mijlocul acestui mic grup? Lăsați ușor

Brațele lungi să-între în molișcuța lor!

(Se duce la șevalet și începe să picteze)

(Muzică)

Fragment final

UN CÎNTĂREȚ (Vilanelă):

Stau în dulce așteptare.
Sub frunzișu-ntunecos
Draga mea veni-va oare?

Luna arginteste-n zare
larba, cîmpul mîltăros!
Stau în dulce așteptare.

De frumoasă-i arătare
Sufletul meu e gelos.
Draga mea veni-va oare?

Din desigur, umbra mare
Mă-nfășoară unduios.
Stau în dulce așteptare!

Cîntă păsări în frunzare
Suspînînd melodios!
Draga mea veni-va oare?

Iat-o, dornică apare.
La genunchi îi cad voios!
Ah, cît o iubesc de tare!

(Muzica încetează, o lungă tăcere)

GIOCONDO: Gata!... Să plec, e timpul... Dar stau la îndoaială!
Și toată lumea tace!... Hai, fără șovăială!
(Se ridică, Leonardo continuă să picteze)
Plec la Consiliu...

MONNA LISA: Duce, chiar trebuie să plecați?
GIOCONDO: Trimiși! Papei fi-vor acolo prezentați
Ducelui Soderini: e-o datorie rară!

MONNA LISA: Prea bine...
GIOCONDO: Și de altfel, vin să vă iau spre seară.
(aparte)

Da, trebuie, trebuie!... Însă, afară-am să veghez!
(Plecînd, se uită la Leonardo care continuă să picteze)
Sărman amant!... Nu vede că eu mă-ndepărtez!
(Iese; o draperie se lasă în fundul atelierului, Leonardo și Monna Lisa rămîn singuri)

SCENA 15

LEONARDO, MONNA LISA

MONNA LISA (privind la Leonardo care a căzut pe gînduri):
Penelul nu-i urmează gîndirea tălnuită.
(Ducîndu-se spre el)
Nu mai pictați, maestre?... Vi-e mîna obosită?
LEONARDO (privind în jur) (aparte):
În fine, suncem singuri...
(tare) Iertare, dar... visam.

MONNA LISA: Visai la ce-o să fie?

LEONARDO: O, ce portret infam!

Mai bine-ar fi să-l sfîșii!...
MONNA LISA (aparte): Cum tremură!... (tare) Dar bine,
Maestre, nu mai credeți că seamănă cu mine!

LEONARDO: Nu, și mă simt în stare să-l fac mai izbutit!

MONNA LISA: Ce s-a schimbat în ochiul cu care m-ați privit?

LEONARDO: Simt că mă-ntorc în anii mai tineri. Mi se pare
Că-abia din clipa aceasta, încep, cu-nflorare,
Să vă cunosc, asemeni cu călătorii cei
Ce simt o țară numai ajunși în miezul ei!

MONNA LISA (aparte): Ah, mă iubeste!...

LEONARDO: Iată-ne-acuma singuri, Doamnă

MONNA LISA (com neliniștită):

Suntem — cel puțin — trei, și... portrețul vă îndeamnă
Să-l...

LEONARDO: Iată, suncem singuri, și — jur pe viața mea —

Că-ăș prefera, scăpînd, să rămîneți așa!

MONNA LISA: Și de ce... Leonardo?

LEONARDO: Sunteți mult mai reală,

Mai dulce, mai deschisă, deși păreți mai pală.

Ca un tablou ce-și află o nouă strălucire!

MONNA LISA: Ce am oare-n privire atît de nou?

LEONARDO: Iubire!

MONNA LISA (aparte): Ah, inimă! (tare) De unde, oare-ar putea să vie?

LEONARDO: Nu știu, cum pieptul vostru nici el încă nu știe!

MONNA LISA: Dar care-i este-obiectul?

LEONARDO: Nu, nu pot ști. Simțiți

Că în adîncul vostru nici voi încă nu știți!

MONNA LISA (insistînd): Ce-i sentimentu-acesta?

LEONARDO: Nu-mi dau prea bine seamă

Dar s-ar părea că-i moartea! O-nîmpin fără teamă,

Doar pe-un cuvînt al vostru, — o privire, mai puțin

Ca o privire!

MONNA LISA (aparte): Doamne, își mulțumesc!... (tare) Reșin

Că alteia iubirea aceasta i-ar părea

Prea vie spre-a nu arde, prea iute spre-a dura!

Ce-mi pasă!... Am văzut-o mereu cum a crescut,

Cum țîa cuprins simpirea, poaze fără-a fi vrut!

O, zilnic am văzut-o în tine cum răsare!

LEONARDO: Doamnă, credeți într-însa?

MONNA LISA:

LEONARDO: De ce n-aș crede oare?

E rîndul meu acum-nt-ai vostru să-l citesc!

MONNA LISA: Inima mea-i o carte ce trebuie meditată.

Citirea voastră nu e puțin prea avîntată?

De-altfel, totul condamnă iubirea noastră!

LEONARDO (îlîndu-i mîinile): Eu

Atît aș vrea — ca viața să mi-o petrec mereu

Sub ochii voștri, ore să fulgere sub astre,

Și să-mi amestec gîndul cu gîndurile voastre.

Dacă-aş ajunge, Doamnă, aşa precum doresc,
Cu degetele părul prelung să vă-mpletesc,
Să vă drapez vestmintul în cute mari, antice,
Şi duhul poeziei, ah! să vi-l fac complice,
Să vă-nşeleg eu singur, doar eu să vă vorbesc,
Cu raze mai curate să vă împodobesc!

MONNA LISA: De ce vrăjite sonuri îţi e rostirea plină!

LEONARDO: O, graţia perfectă reclamă o lumină

înalată pe măsura acestui ochi sublim!

Încredinţa-mi mîna acum, şi să vorbim

De dragostea cu care sunteţi azi adorată!

MONNA LISA (încercînd să refuze):

Nu, Leonardo!

LEONARDO: Daşi-mi!

(Leonardo îi ia mîna şi, în momentul cînd vrea s-o sărute, zăreşte brăţara dată de Giocondo)

Camee minunată!

O, cită perfecţiune! Ce gust! Niciind, o jur,

Antichitatea n-a dat un adevăr mai pur!

(Brăţara se desface, Leonardo rămîne cu ochii la ea)

MONNA LISA (aparte):

Vai! ce ciudat amestec de artă şi iubire!

Va mai ieşi vreodată din strania simţire?

LEONARDO: Cu mari comori monarhii ah! ar fi cumpărat

Brăţara-aceasta! Doamne, ce lucru minunat!

MONNA LISA (aparte): Cu mîna mea aş sparge-o pe loc.

(tare)

Maestre, care

Dintre noi două-abisorbe a voastră cugetare?

Iubirea sau pictura-i răspunsul preferat?

LEONARDO: Cameea e perfectă!

MONNA LISA (reluînd-o): Da, e adevărat:

Nici o femeie nu e în stare-ai fi pereche!

Nici una nu e demnă de Roma cea străveche!

Şi nici nu se obşine cu aur!... Ală dar,

Maestre Leonardo da Vinci, că-acest dar,

Acet nimic ce-atita mindrie-orbă arată

Nu-i din metal şi nu e — sărmanul — nici din piatră!

(Striveşte brăţara sub picioare)

LEONARDO (după un moment de tăcere):

Doamnă, orgoliul vostru putea să-mi fie bici

Dacă-aş fi fost asemeni cu sufletele mici

Ce debitează numai cuvinte dulci, galante.

Dar eu, eu nu ştiu spune frivolităţi savante!

Nu ştiu să gem în versuri, nici vorbe să-mprumut,

Iar plînsul mi-e prea mîndru spre-a curge profăcut!

Urîsc cuvîntul searbăd şi frazele-amorţite;

Nu mă pricep la drame de soi, meşteşugite;

Şi vă iubesc sălbatic, însă cu-adevărat,

Pe demnitatea voastră mi-e focul măsurat!

MONNA LISA: Da, mă iubiţi... aproape ca pe acest obiect!

LEONARDO: Nu! Dar găsiţi plăcere în el, şi este drept!

Sunteţi femeie!

MONNA LISA: Doamne!

LEONARDO: (îngenunchînd în faţa ei) Ah, nu! Vă cer iertare!

A fost numai o clipă nebună, de uitare!

Iubită Monna Lisa, pe soarele ceresc.

Cu dragoste ce n-are măsură vă iubesc!

MONNA LISA: Da, Leonardo... Poate că mă iubiţi... Vă cred.

Dar sufletu-mi se teme acum ca de-un prăpăd!

O forţă ne-nşeleasă mă-atrage, mă-ameninţă.

Cum ne va fi iubirea? O lungă suferinţă!

LEONARDO (cuprinzînd-o cu braţele)

De pentru ce? Şi care destin nedrept, hapsin,

Pe voi, şi pe iubirea din suflet, e stăpîn,

Pe existenţa voastră pe veci înlănţuită!...

MONNA LISA: (vînd să scape): Eu nu dispun de mine!

LEONARDO (stringînd-o la piept):

Ba da! Căci o ursită

Prin frumuseţea voastră, azi v-a eliberat!

MONNA LISA: Dă-mi drumul, Leonardo!... O, suflet agitat,

LEONARDO:

La pieptu-mi află pace!

MONNA LISA (însăpămîntată): Vai, nu! Îţi cer iertare!

LEONARDO: O, Lisa mea!

MONNA LISA: Dă-mi drumul!

LEONARDO: Nu!... Iată — la picioare...!

MONNA LISA: Nu!

LEONARDO: Nu-mi goni iubirea! Simt că-ncercînd să spun

Tot ce-a ştiut în mine astăzi pojar nebun,

Necrupţătoare filicrii şi pasime confuze,

Că vorba de iubire mi s-a scrumit pe buze!

(O stringe în braţe — apare Bambinello)

SCENA 16

LEONARDO, MONNA LISA, BAMBINELLO, UN NECUNOSCU

LEONARDO (repezit): Cine-i?...!

BAMBINELLO: Priveşti, maestre!

(Un om drapat ca luda din tabloul Cinei de taină şi avînd înfăţişarea lui îngrozitoare,

se opreşte o clipă în faţa ferestrei. Surprins, Leonardo face clişiva paşi spre el)

LEONARDO: Ah, luda! luda-al meu!

Ce lepră minunată!

(Necunoscutul dispare)

Ah, şine-l! Vin şi eu!

(Se repede afară şi dispare împreună cu Bambinello)

SCENA 17

MONNA LISA: Mi-e mintea încă-ntreagă!... Ce se petrece! Oare

Va reveni aici să-şi reia-n continuare

Vorbirea întrerupă, cuvîntul început?

Oh, dragoste smintită! eu nu așa te-am vrut!
Iubească acest geniu aparte cum îi place!
Eu simt în piept o ghiară ce nu mă lasă-n pace!
Și soțul meu... Ah, unde-i bărbatul meu fidel?
Dar oare mai am dreptul să mă întorc la el?

SCENA 18

MONNA LISA, PAZZETTA, BAMBINELLO

(Bambinello trece prin fundul atelierului la braț cu Pazzetta vorbindu-i încet la ureche)

BAMBINELLO: Diseară...
PAZZETTA: Da, iubite.
BAMBINELLO: O, dulcea mea iubită!
Lung o să-mi pară timpul și ziua chinată
Până ce sârutarea ne va uni-n sfârșit!

SCENA 19

MONNA LISA, BAMBINELLO, PAZZETTA, GIOCONDO

MONNA LISA (agitată, către soțul ei):
Iubite Duce!... Iată — portretul e sfârșit.
GIOCONDO (aparte): Sărmană Monna Lisa!
MONNA LISA (arătând spre portret): Pazzetta, du-l acasă!
PAZZETTA: Da, Doamnă!
MONNA LISA: Ca și mine, imaginea să lasă
Din locu-acesta groaznic!
(Un valet ia portretul)
GIOCONDO (plin de dragoste, către soția sa):
O, Monna Lisa scumpă!

(aparte)
A fost prea crud, ca totul în ea să nu se rupă!
PAZZETTA: A plins sărmana!
MONNA LISA: Duce, dă-mi brațul. Eu sunt gata
Ca să plecăm.
GIOCONDO: Stăpînă, ia brațul meu...
PAZZETTA: O, biată!
BAMBINELLO (încet): Pazzetta, pe diseară!
PAZZETTA: Galant neîntrecut!

SCENA 20

MONNA LISA, BAMBINELLO, PAZZETTA, GIOCONDO, LEONARDO

LEONARDO (cu o schiță în mînă):
Te am la mînă, Iuda!... Och! rău, și prefăcut,
O mină încălătră în jos, alta sugrumă!
Ce las netrebnic, Doamne! Ce splendidă haidumă!...
Numai un ochi de pictor e bucuros de el!...
MONNA LISA: Aș vrea această schiță. Oare o pot avea?
LEONARDO: Vă place?

MONNA LISA: Fără margini! Da, o găsesc sublimă.
Dacăre-l sunt lui uda-acest mic semn de stimă!

LEONARDO (mirot): Dacăre? (aparte, cu tristețe)
Blestemată figură!... Sunc nebun l'.

GIOCONDO (aparte): Nicicînd n-a făcut Iuda un fapt atît de bun!

LEONARDO (grășos, către Monna Lisa):
Doamnă, mă simt în stare, cu voia voastră, iată —
Să terminăm portretul!... Mi-e mîna inspirată.
(Se întoarce și nu mai vede tabloul)

MONNA LISA (grav): E terminat, seniore.

GIOCONDO: Da, terminat de tot!

MONNA LISA: Nu e așa?

LEONARDO (hotărîndu-se): Da, Doamnă... așa este... Socot
Că n-aș putea să-l termin... mai bine... întreaga viață.
Totuși ceva lipsește...

MONNA LISA: Și-anume ce?

LEONARDO: Pe față.
Expresia-aceasta mîndră ce tremură ușor
Pe chipul vostru acum.

MONNA LISA (uitîndu-se la Giocondo): E asemănător?

LEONARDO (lui Giocondo):
Mie așa îmi place! Percepeți diferența?
(aparte)
Cîndva muream de dragu-l!...

GIOCONDO: Și părăsiți Florența!

LEONARDO: Fără-ndoială! Nu mă reține-aici nimic.
Iubite Duce, de altfel, mă scîp, sunt venețic.
Îmi place să-mi port cheful prin alte zări albastre;
Nu sunt făcut să-nrîz în sfera lumii voastre!
De-aceia plec, urmîndu-mi dorințele mereu,
Și nu-mi doresc covarăș fidel pe drumul meu
Decît doar idealul fermecător pe care
Orice poet îl poartă în el fără-ncetare.
Decît realitatea, îmi place mult mai mult!
Voi, Laura! Beatrice! ați ispitit de mult
Alteia imprudente frumoase, delirante,
Care nu știu că, dacă Petrarca și cu Dante
V-au celebrat iubirea în vers, extaziați,
Voi avuseșiți grija ca să nu existați!

MONNA LISA: Vă aiub Domnu-n pază!

LEONARDO: Să mergem! Plec la lupta
Lui Borgia! Bat cu pasul Romagna, ne-ntrerupta,
Siena, apoi Urbino, să las în urma mea
Cetăți, șosele, fluvii; dar chiar de mine-aș vrea,
Nainte de aceste lucrări atît de grele,
Să termin la Milano tabloul Cinei mele.

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ



Pentru Jules Verne, numirea — în 1852 — ca secretar al Teatrului Liric din Paris însemna în bună parte o recunoaștere a constantei preocupării sale pentru genul dramatic. De la prima tragedie în versuri scrisă la șaptesprezece ani și pînă la adaptările scenice ale unora din romanele sale (*Kérouba-le-Tâtu*, *Mathias Sordorf*), realizate către sfîrșitul vieții fie doar de el, fie în colaborare, există o evidență continuată în această direcție, lucrările dramatice însoțind de la un moment dat creația epică.

Fascinați de fabuloasele aventuri ale eroilor din romanele sale, puțini sînt aceia care cunosc virtuțile de versificator ale lui Jules Verne și faptul că, student la Paris, el a fost martorul unor evenimente ce țin de însăși evoluția romantismului. Aflat încă în căutarea adevăratei sale vocații, îi răspundea pe atunci tatălui său într-o scrisoare că nu înțelege să se realizeze nici clasicilor, nici romanticilor, ci propriei sale școli. Dar ambiția de a fi el însuși și de a merge pe un drum neîbătătorit nu-l împiedică să asiste, de pildă, la premiera *Tineretii mușchetarilor* lui Dumas — care-i va deveni ocotritor prieten — unde îl cunoaște pe Théophile Gautier, Girardin, Jules Janin, sau să găsească, mai ales în Musset, un model măturat.

În 1853, tînărul secretar îi scria tatălui său că «nu a încetat să compună versuri și încă nu puțin», fiind absorbit în acel moment de travaliul la comedia *Léonard de Vinci* concepută «în genul pieselor lui Musset» și începută încă din 1851. Reluată cu unele pauze mai mult sau mai puțin îndelungate și citită de autor în fața membrilor Academiei din Amiens în 1874 sub titlul definitiv *Monna Lisa*, piesa aceasta nu a fost reprezentată niciodată.

După mărturiile lui Jean Jules-Verne, nepotul scriitorului, ea conține și evidente elemente autobiografice:

«Nu am aflat decît foarte tîrziu că o decepție sentimentală îl marcase de timpuriu, lăsîndu-l o anumită amărăciune, ale cărei urme pot fi descoperite și în opera sa; își impuse cu mult curaj resemnarea și tocmai această hotărîre pare să stea în centrul comediei *Monna Lisa*, pe care a scris-o între 1851 și 1855, reluînd-o adesea și schimbîndu-i de mai multe ori titlul, ceea ce dovedește că piesa avea pentru el o semnificație afectivă. În fond, după părerea mea, ea este aproape o confidență»¹.

Finalul piesei, pe care-l reproducem, concentrează miezul și deznădăjnitul anecdotic, răspunsul la întrebările enunțate pe parcurs —, reduce, în ultimă instanță, la una, singură, tipică pentru arsenalul romantic: care este raportul genului cu muritorii de rînd? Desigur, în Leonardo îndrăgostitul e ucis de artist, dar numai dacă iubirea are statură unor oameni obișnuiți cum sînt Giocondo și chiar frumoasa lui soție — idee adăscită prin crearea cuplului Pazzetta-Bambinello.

Nici alegerea cadrului istoric și a personajului principal nu este întâmplătoare: pe fundalul renașterii artelor și științelor, Leonardo — model de energie creatoare — este un fericit exemplu al perfecte îmbinări dintre genul artistic și pragmatismul vizionar al constructorului și inventatorului. Ca și acea comedie în versuri *Les Savants* (Savanții), scrisă în 1850, *Monna Lisa* prefigurează estetica unui scriitor ce va voi să atingă în egală măsură precizia științifică și adîncia vibrație poetică.

¹ Jean Jules-Verne: «Souvenir de mon grand-père» în *L'Herne* 25, p. 115-116.

ETERNUL ADAM

nuvelă

Zartogul Sofr-Ai-Sr — adică «doctorul, al treilea reprezentant bărbat al celei de-a o sută a unei generații din neamul Sofrilor» — mergea cu pași înceți pe strada principală din Basidra, capitala lui Hars-iten-Schu — altfel spus, «Imperiul celor Patru Mări». Patru mări, într-adevăr, Tubelona — marea septentrională, Ethona-aurală, Spona-orientală și Merona-occidentală, mărgineau acest întins tînut, de formă foarte neregulată, ale cărui ultime frontiere aungeau, în longitudine, pînă la patru grade est și șalzei și două de grade vest, iar în latitudine, cincizeci și patru de grade nord și cincizeci și cinci de grade sud. Cît despre suprafața mărilor, cum să o evaluăm, fie și cu aproximație, de vreme ce ele erau unite, iar un navigator, pornind de pe oricare dintre tîrmurile lor și plutind mereu în linie dreaptă, ar fi ajuns negreșit pe tîrmul diametral opus? Căci pe toată suprafața globului nu exista alt continent în afara lui Hars-iten-Schu.

Sofr mergea cu pași înceți, mai întîi pentru că era foarte cald: începea anotimpul arzător și în Basidra, situată pe tîrmul lui Spona-Schu, sau marea orientală, la mai puțin de douăzeci de grade nord de ecuator, o teribilă cataractă de raze se prăvălea din soare, aflat atunci aproape la zenit.

Dar, mai mult decît obosala și căldura, ceea ce încetina pașii lui Sofr, savantul zartog, era povara propriilor sale gînduri. Ștergîndu-și fruntea de transpirație, cu o mîină distrată, el își reamintea sedința care tocmai se sfîrșise și în care adînci oratori clocețîi, numărîndu-se și el cu cîntec printre ei, celebraseră în chip magnific a o sută nouăzeci și cîincea aniversare a întemeierii Imperiului.

Unii îl evocaseră istoria, adică însăși istoria întregii umanității. Ei arătaseră că Mahart-iten-Schu, Pămîntul celor Patru Mări, fusese divizat, la origine, între un număr imens de seminții sălbatice, care se ignorau reciproc. Cele mai vechi tra-

diții urcau până la aceste seminții. Cît despre faptele anterioare lor, nimeni nu le cunoștea și științele naturale abia începeau să discearnă o slabă lucră în tenebrele de nepătruns ale trecutului. Oricum, aceste vremuri îndepărtate se sustrăgeau criticii istorice, ale cărei prime rudimente erau alcătuite din noțiuni vagi referitoare la vechile seminții risipite.

Timp de peste opt mii de ani, istoria din ce în ce mai completă și mai exactă a lui Mahart-Iten-Schu nu rela dect încăierări și războaie, mai întîi între indivizi, apoi între familii, în sfîrșit între triburi, fiecare ființă, fiecare colectivitate, mică sau mare, neavînd alt obiectiv, dea lungul timpului, decît de a-și asigura supremația asupra rivalilor săi și străduindu-se, cu rezultate diverse și adesea contrare, să-i aservască legilor sale.

După acești opt mii de ani, amintirile oamenilor începeau să se precizeze. Odată cu a doua dintre cele patru perioade în care erau împărțite de obicei analele lui Mahart-Iten-Schu, legenda începea să merite numele de istorie. De altfel, istorie sau legendă, substanța relațiilor nu se schimba: aceleași masacre și măceluri — e adevărat, de data aceasta nu între triburi, ci între popoare — așa că, în definitiv, această a doua perioadă nu se deosebea prea mult de cea dintîi.

La fel stăteau lucrurile și cu cea de-a treia, încheiată abea cu două sute de ani în urmă, după ce durase aproape șase secole. O perioadă poate și mai atroce, în timpul căreia, grupuți în armate fără număr, cu o nepotolită turbare, oamenii săturaseră pămîntul cu sîngele lor.

Într-adevăr, cu ceva mai puțin de opt secole înaintea zilei în care zartogul Sofr străbătea strada principală a Basidrei, omenirea fusese pregătită pentru vaste convulsii. În momentul acela, armele, focul, violența împlînind o parte din opera lor necesară, cei slabi succumbînd în fața celor puternici, oamenii care popula Mahart-Iten-Schu alcătuiau trei națiuni omogene, timpul atenuînd, în sinul fiecăreia dintre ele, deosebirile dintre învingătorii și învinși de odinioară. Atunci, una dintre aceste națiuni porni să-și subjughe vecinii. Situați către centrul continentului, Andarti-Ia-Sammgor, sau Oamenii cu Chip de Bronz, luptară fără cruțare pentru a-și lărgi frontierele între care se înăbușea rasa lor ardentă și prolifică. Cu prețul unor războaie unor seculare, ei îi înfrînsă, ei îi înfrînsă, pe Andarti-Mahart-Horis, Oamenii din Tara Zăpezii, care locuiau în ținuturile din sud, și pe Andarti-Mitra-Psul, Oamenii Stelei Neclintite, al căror imperiu era situat către nord și către vest.

Se scurseseră aproape două sute de ani de cînd ultima revoltă a acestor popoare fusese înecat în torente de sînge și pămîntul cunoscuse, în sfîrșit, o eră de pace. Aceasta era a patra perioadă a istoriei. Un singur imperiu înlocuind cele trei națiuni de odinioară, toți fiind supuși legilor Basidrei, unitatea politică tindea să cotopească razele. Nimeni nu mai vorbea despre Oamenii cu Chip de Bronz, despre Oamenii din Tara Zăpezii, despre Oamenii Stelei Neclintite și pămîntul nu mai purta decît un singur popor, pe Andarti-Iten-Schu, Oamenii celor Patru Mări, popor alcătuit din toate celelalte.

Dar iată că, după acești două sute de ani de pace, părea să se anunțe o a cincea perioadă. De cîiva timp, circula zvonuri supărătoare, iscate nu se știe unde. Se iviseră gînditori pentru a trezi în sulele amini anacronale, despre care se credea că sînt îngropate. Vechiul sentiment al raselor relinzu sub o nouă înfățișare, caracterizată prin cuvîntele noi. Se vorbea în mod curent de «atavism», de «afinități», de «naționalități» etc. — toate vocabule de creație recentă, care, răspunzînd unei necesități, șiți cuciseră de îndată drept de cetate. Potrivit comunității de origine, de aspect fizic, de tendințe morale, de interese sau pur și simplu de regiune și de climat, apărură grupări care creșteau încet, încet și începeau să se agite. Ce drum avea să urmeze această evoluție incipientă? Abea format, imperiul

avea oare să se dezgrege? Mahart-Iten-Schu avea să se împartă, ca odinioară, între un mare număr de națiuni, sau, pentru a menține unitatea, va trebui să se recurgă iarși la înfricoșătoarele hecatombe care, timp de atîtea milenii, transformaseră pămîntul într-un osuar?...

Cu o mișcare a capului, Sofr alungă aceste gînduri. Nici el, nici altcineva nu cunoștea viitorul. De ce să se întristeze, deci, în așteptarea unor evenimente nesigure? De altfel, nu era momentul potrivit pentru a medita la aceste sinistre ipoteze. În ziua aceea, bucuria era stăpîni și toate gîndurile trebuiau să se îndrepte spre augusta mărșea a lui Mogar-Si, cel de-al doilea dinșprezecelea împărat al lui Hars-Iten-Schu, al cărui sceptru călăuzea universul spre un destin glorio.

De altfel, pentru un zartog, motivele de satisfacție nu lipseau. În afara istoricilor care evocaseră trecutul lui Mahart-Iten-Schu, o pleiadă de savanți, întrușitri cu prilejul grandioasei aniversări, fuseseră, fiecare în specialitatea lui, bilanțul cunoașterii umane și stabiliseră punctul în care ajunsesse omenirea datorită efortului său secular. Or, dacă primii dăduseră naștere, într-o oarecare măsură, unor reflecții triste, amintind pe ce drum lent și întortochiat evadase umanitatea din temnița bestialității originare, ceilalți știuseră să hrănească orgoliul legitim al auditoriului.

Într-adevăr, comparația între ceea ce fusese omul, sînd gol și dezarmat pe pămînt, și ceea ce era el astăzi incită la admirație. Timp de secole, cu toată discordia și ura fratricidă, el nu-și întrerupsese nici o clipă lupta cu natura, amplificîndu-și fără încetare victoria. Mai întîi lent, marșul său triumfal își accelerase ulimior ritmul în ultimii două sute de ani, stabilitatea instituțiilor politice și pacea universală care rezultaseră determinînd o strălucită înflorire a științei. Omenirea trăise prin creier și nu numai prin membre; ea reflectase, în loc să se epuizeze în războaie fără sens — și tocmai de aceea, în ultimele două secole, ea înalțase cu pași tot mai repezi către cunoașterea și supunerea materiei...

Străbătînd sub soarele arzător lungă stradă a Basidrei, Sofr schița în mintea sa, în linii mari, tabloul cuceririlor omului.

Mai întîi — momentul se pierdea în noaptea timpurilor — acesta născocise scrierea, ca să fixeze gînduri; apoi — invenția dată de peste cînd sute de ani — găsite mijlocul de a răspîndi cuvîntul scris într-un număr infinit de exemplare, cu ajutorul unei forme așezate o dată pentru totdeauna. De la această invenție decurgeau, de fapt, toate celelalte. Datorită ei, creierul se pusesse în mișcare, inteligența fiecăruia îmbogățindu-se cu aceea a vecinului, iar descoperirile teoretice și practice se înmulțiseră prodigios. Acum nici nu mai puteau fi numărate.

Omul pătrunsesse în măruntăte pămîntului și extrăgea de acolo huila, generoasă sursă de căldură; el eliberase forța latentă a apei și aburul trăgea pe panglici de fier convoaie grele, sau acționa nenumerate mașini puternice, delicate și precise; grație acestor mașini, ei țesea fibrele vegetale și putea să fasoneze după plac metalele, marmura și stîncă. Într-un domeniu mai puțin concret, sau oricum de o utilizare mai puțin directă și imediată, el pătrunsesse tîrșet, misterul numerelor și explora tot mai departe înfrîntul adevărurilor matematice. Prin ele, gîndirea lui străbătuse cerul. Știa că Soarele nu e decît o stea gravitînd în spațiu după legi riguroase, antrenînd un cortegiu de șapte planete¹ în orbita sa înfîlăcîră. Cunoștea arta de a combina anumite corpuri astfel încît să formeze unele noi, nemiauînd nimic comun cu cele dintîi, sau de a diviza anumite alte corpuri în elementele lor constitutive și primordiale. Supunea analizei sunetul, căldura, lumina și începea să le determine natura și legile. Cu cîncizeci de ani în urmă, învățase să producă forța ale cărei terifiante manifestări sînt tunetul și fulgerul și făcuse îndată din ea sclavul

¹ Andarti-Iten-Schu nu cunoștea deci existența lui Neptun.

siu; de pe acum, acest agent misterios transmitea la distanțe incalculabile gândul scris; mline avea să transmită sunetul; poimine, fără îndoială, lumina¹. . . Da, omul era mare, mai mare decât universul imens căruia avea să-i comande ca un stăpîn, într-o zi apropiată. . .

Pentru a fi în posesia adevărului integral, rămînea de rezolvat o ultimă problemă: «Cine era omul acesta, stăpînul lui? De unde venea el? Către ce teluri necunoscute lîndea neobositul său efort?»

Zartogul Sofr tratase totuși acest vast subiect în cursul ceremoniei care avea să sîrîșie. Desigur, îl abordase doar, căci o asemenea problemă era deocamdată de nererezolvat și avea să rămîna așa încă multă vreme. Cîteva lucruri vagi începeau totuși să lumineze misterul, și oare nu zartogul Sofr proiectase cele mai puternice dintre aceste lucruri cînd, în mod sistematic, codificînd observațiile răbdătoare ale predecesorilor și propriile sale concluzii, ajunsese să formuleze legea evoluției materiei vii, lege universal admisă acum, fără un singur oponent?

Teoria se sprijinea pe o bază triplă.

Mai întîi, pe geologie, care, născută în ziua cînd începuseră să scormonească mîntăile solului, se perfecționase odată cu dezvoltarea exploatașilor miniere. Scoarta globului era atît de bine cunoscută, încît îndrăzneră să-i fixeze vîrsta la patru sute de mii de ani, iar pe aceea a lui Mahart-Iten-Schu, așa cum se înfățișa atunci, la douăzeci de mii de ani. Mai înainte, acest continent dormea sub apele mării, după cum stătea măturte pătura groasă de mil marin care acoperea, fără întrerupere, straturile tînoase de dedesubt. Datorită cărui proces țigîșe el din valuri? Fără îndoială, în urma unei contracții a globului răcit. Oricum, emersiunea lui Mahart-Iten-Schu trebuia considerată drept neîndoielnică.

Științele naturale îi furnizaseră lui Sofr celelalte două temelii ale sistemului său, demonștrînd stîrnia înrudire a plantelor între ele, a animalelor între ele, Sofr merse mai departe: el dovedise că aproape toate vegetalele existente se trageau dintr-o plantă marină, strămoșul lor, și că aproape toate animalele terestre sau aeriene derivau din animale marine. Print-o evoluție lentă dar neîntreruptă, acestea din urmă se adaptaseră puțin cîte puțin la condiții de viață mai întîi asemănătoare, apoi mai îndepărtate de cele ale vieții lor primitive și, din stadiu în stadiu, dăduseră naștere celor mai multe dintre formele însoțite care poplau pămîntul și văzduhul.

Din păcate, această teorie ingenioasă nu era inatacabilă. Faptul că flînteile vii aparținînd regnului animal sau vegetal aveau strămoși marini părea incontestabil, dar nu chiar pentru toți. Existau, într-adevăr, cîteva plante și cîteva animale a căror legătură cu formele acvatice nu putea fi demonstrată. Acesta era unul dintre cele două puncte vulnerabile ale sistemului.

Al doilea punct — și Sofr nu-și ascundea acest lucru — era omul. Între om și animale, nici o apropiere posibilă. Desigur, funcțiile și proprietățile primordiale, cum ar fi respirația, nutriția, mobilitatea, erau aceleași și se exercitau, sau se reveau într-un mod foarte asemănător, dar subzista o prăpastie de netrecut între formele exterioare, numărul și așezarea organelor. Dacă, print-un lîri din care lipseau puține verigi, marea majoritate a animalelor puteau fi legate de strămoșii legîi din mare, o asemenea filiație era inadmisibilă în privința omului. Pentru a păstra intactă teoria evoluției, era deci necesar să se născocescă ipoteza unei origini comune a locuitorilor apelor și a omului, origine căreia nimic, absolut nimic nu-l demonstra existența anterioară.

¹ După cum se vede, Andari-Iten-Schu cunoștea telegraful, dar (ignorau încă telefonul și linia electrică) — în momentul în care zartogul Sofr-Au-Iten făcea aceste reflecții.

O clipă, Sofr sperase să găsească în pămînt argumente favorabile ideilor sale. Sub impulsul și supraviețuirea sa, se făcuseră săpături un lung șir de ani, dar pentru a ajunge la rezultate diametral opuse celor pe care le aștepta promotorul.

După ce străbătuseră o piculă subțire de humus, formată prin descompunerea unor plante și animale asemănătoare sau analoge celor înfîlinate în fiecare zi, ajunseseră la stratul gros de mil, unde vestigiile trecutului își schimbaseră natura. În acest strat, nimic din flora sau fauna existentă, ci o colosală aglomerație de fosile exclusiv marine, ale căror rude apropiate trăiau încă în oceanele care mărgineau Mahart-Iten-Schu.

Ce altă concluzie se putea trage, decât că geologii aveau dreptate: continentul slujise odinioară drept fund acestor oceane. De aîfel, nici Sofr nu gresia susținînd originea marină a faunei și florei contemporane. Pentru că, în afara unor excepții atît de rare încît puteau fi considerate drept niște monstruozități, formele acvatice și formele terestre erau singurele a căror urmă era vizibilă, acestea din urmă descinzînd în mod necesar din celelalte. . .

Din nefericire pentru generalizarea sistemului, lăcură și alte descoperiri. Răspîndite în toată grosimea humusului și pînă în zona superficială a depozitului de mil, se aflau nenumărate omești. Structura acestor fragmente de schelet n-avea nimic excepțional și Sofr trebuia să renunțe la a vedea în ele organisme intermediare a căror existență l-ar fi confirmat teoria: aceste omești erau omești omești, nici mai mult, nici mai puțin.

Observați totuși, curînd, o particularitate remarcabilă: pînă la o anumită perioadă, care putea fi evaluată în mare la două sau trei mii de ani, cu cît erau osuarul mai vechi, cu atît erau mai mici craniile descoperite. Dincolo de acest stadiu, progresul se inversa și, cu cît pătrundeau mai departe în trecut, cu atît creștea capacitatea craniilor și, prin urmare, mărimea creierului pe care-l adăposiseră. Cele mai mari furi găsite tocmai printre rămășițele, de altfel foarte rare, de la suprafața stratului de mil. Cercetarea conștințioasă a acestor resturi venerabile nu mai îngăduia vreo îndoială: oamenii din acea epocă îndepărtată căpătaseră o dezvoltare cerebrală mult superioară celei a succesorilor lor — inclusiv a contemporanilor zartogului Sofr. Timp de o sută șazezi sau o sută șaptezeci de secole avuseseră deci loc o regresie evidentă, urmată de o nouă ascensiune.

Tulburat de aceste fapte straniu, Sofr își continuă cercetările. Stratul de mil fu străbătut dintr-o parte în alta, dovodindu-se a avea o grosime care, potrivit celor mai moderate opinii, corespundea la nu mai puțin de cincisprezece sau douăzeci de mii de ani. Mai jos, avură surpriza de a găsi slabe urme ale unui vechi strat de humus, apoi, dedesubt lui, stîncă, de natură diferită, după locul cercetărilor. Uimirea ajunse la culme cînd cîteva rămășițe de origine incontestabil umau fură smulse acestor adîncuri misterioase. Erau bucăți de oase care aparținuseră unor oameni și, de asemenea, fragmente de arme sau de mașini, resturi de oale, inscripții incomplete într-un limbaj necunoscut, pietre dure lucrate cu finețe, cîteodată tăiate în formă de statui aproape intacte, capiteluri delicate sculptate etc. Ansamblul acestor descoperiri îl făcu să conchidă, în mod logic, că aproximativ cu patruzece de mii de ani în urmă — deci cu douăzeci de mii înaintea momentului în care apăruseră, nu se știa de unde și cum, primii reprezentanți ai rasei contemporane — oamenii — trăiseră pe aceste locuri și ajunseseră la un grad de civilizație foarte avansat.

Aceasta a fost, într-adevăr, concluzia generală. Există, totuși, cît puțin un dizident. Acest dizident nu era altul decât Sofr. A admite că alți oameni, despărțiți de succesorii lor print-o prăpastie de douăzeci de mii de ani, ar fi populat pentru prima oară Pămîntul, era, după opinia lui, curată nebunie. De unde ar fi venit,

În acest caz, acești urmași ai unor strămoși dispăruți de atîta vreme și de care nu-i lega nimic? Decît să accepți o ipoteză atît de absurdă, mai bine să rămîi în expectativă. Dacă aceste fapte stranii nu fuseseră explicate, asta nu înseamnă că ar fi fost inexplicabile. Într-o zi, vor putea fi interpretate. Pînă atunci, se cuvenea să nu li se acorde nici un credit și să se rămîna la aceste principii, care satisfac pe deplin rațiunea pură.

Viața planetară se împarte în două faze: înainte și după apariția omului. În prima, Pămîntul în continuă prefacere este, din această cauză, nelocuib și nelocuit. În a doua, scoarța globului a ajuns la un grad de coeziune îngăduind stabilitatea. Imediat, avînd în sfîrșit un suport solid, apare viața. Ea începe cu formele cele mai simple și se complică mereu, pentru a ajunge în cele din urmă la om, ultima și cea mai perfectă expresie a sa. Abea apărut pe Pămînt, omul își începe și își continuă fără oprire ascensiunea. Cu un pas lent dar sigur, el se îndreaptă spre țelul său, care este cunoașterea deplină și stăpînirea absolută a universului...

Purtat de entuziasmul convingerilor sale, Sofr trecuse dincolo de casa sa. Se întoarse deci, mormînd.

«Cum adică — își spunea el — să admitem că omul — acum patruzeci de mii de ani! — ar fi ajuns la o civilizație comparabilă, dacă nu chiar superioară celei de care ne bucurăm acum și că toate cunoștințele, toate cuceririle sale ar fi dispărut fără să lase nici o urmă, obligîndu-l pe descendenții săi să reînceapă opera de la temelie, ca și cum ar fi fost pionierii unei lumi nelocuite înaintea lor?... Dar asta ar însemna să negăm viitorul, să proclamăm că efortul nostru este zadarnic și că orice progres este la fel de incert și de nestabil ca o bășică de spumă la suprafața valurilor!». Sofr se opri în fața casei sale.

«Upsa ni l... hartchok!... (Nu, nu l... Într-adevăr!...) Andart mîi-hoe spha l... (Omul este stăpînul lucrurilor l...)» murmură el, deschizînd ușa.

După ce se odihni cîteva clipe, zartogul mîncă cu poftă, apoi se întinse pentru siesta zilnică. Dar problemele pe care le frîntăseră întorcîndu-se acasă continuau să-l obsedeze și îi gneau somnul.

Oricît de mare ar fi fost dorința sa de a stabili unitatea ireproșabilă a metodelor naturii, avea prea mult spirit critic pentru a nu-și da seama cît de slab era sistemul său în fața problemei originii și formării omului. A constrînge faptele să corespundă unei ipoteze preslabile este o metodă valabilă cînd vrei să ai dreptate împotriva celorlalți, dar nu împotriva ta însuși.

Dacă în loc de a fi un savant, un eminent zartog, ar fi făcut parte dintre cei neînvățați, Sofr ar fi fost mai puțin tulburat. Într-adevăr, fără să-și piardă timpul cu speculații profunde, mulțimea accepta cu ochii închiși vechea legendă, transmisă din tată în fiu, din vremuri imemorabile. Explicînd misterul printr-un alt mister, ea punea originea omului pe seama intervenției unei voințe suprenaturale. Într-o zi, această forță extraterestră crease din nimic pe Hedom și pe Hiva, primul bărbat și prima femeie, ai căror urmași populaseră Pămîntul. Totul se înfăntuia astfel foarte simplu.

Prea simplu! se gîndea Sofr. Cînd îți pierzi speranța că vei înțelege un lucru, e cu adevărat prea facil să faci să intervină divinitatea: în felul acesta, e inutil să mai cauți soluția enigmelor universului, problemele fiind supramate îndată ce sînt puse.

Și încă dacă legenda populară ar fi avut măcar aparența unei baze solide!... Dar ea nu se întemeia pe nimic. Nu era decît o tradiție, născută în epocile de ignoranță și transmisă apoi din eră în eră. Pînă și numele «Hedom l...» De unde

venea această vocabulă bizară, cu consonanță stranie, care nu părea să aparțină limbii vorbite de Andarti-Iten-Schu? O infinitate de savanți studiaseră doar această mică dificultate filologică, fără să găsească un răspuns satisfăcător... Toate acestea erau niște aiureli, nedemne de atenția unui zartog!...

Întit, Sofr coborî în grădini. Era, de altfel, ora la care obișnuia să o facă. Așfințind, soarele revăna asupra Pămîntului o căldură mai puțin arzătoare și o briză călduță începea să adie dinspre Spona-Schu. Zartogul rătăci pe alei, la umbra copacilor ale căror frunze tremurătoare murmurau în vînt și, încet, încet, nervii săi își regăsiră echilibrul obisnuit. Izbuți să-și alunge preocupările absorbante, să se bucure în liniște de aerul curat, să se intereseze de fructe și flori, de bogăția și podoaba grădinilor.

Întimplarea purtîndu-i pașii spre casă, el se opri pe marginea unei excavații profunde, în care ziceau numeroase uneelte. Acolo aveau să fie turnate cînd în temelie unei noi clădiri, menită să dubleze suprafața laboratorului. Dar, în această zi de sărbătoare, muncitorii lui părăsiseră locul pentru a se distra.

Sofr aplecă mașina muncii făcînd și ce mai rămînea de făcut, cînd, în penumbra excavației, un punct strălucitor îi atrase privirea. Intrigat, coborî și desprinsese un obiect ciudat din pămîntul care-l acoperea pe trei sferturi.

Ajuns la lumină, zartogul își examină descoperirea. Era un fel de cutie dintr-un metal necunoscut, de culoare cenușie, cu o textură granuloasă, a cărei lungă ședere în pămînt îi atenuase strălucirea. Cam la o treime din lungimea cutiei, o fantă arăta că e vorba de două părți îmbucîndu-se una în alta.

Sofr încercă să o deschidă. La prima tentativă, metalul, dezagregat de trecerea timpului, se prefăcu în pulbere, descoperînd în al doilea obiect. Substanța acestuia era la fel de nouă pentru zartog ca și metalul care-l protejase pînă atunci. Era un ruluu de file suprapuse și ciuruite de semne stranii, a căror regularitate arăta că erau caracterele unei scrieri, dar ale unei scrieri necunoscute. Sofr nu văzuse niciodată ceva asemănător, sau măcar analog.

Tremurînd de emoție, zartogul alergă să se închidă în laboratorul său și, desfășurînd cu grijă prețiosul document, îl privi. Da, era într-adevăr o scriere, nimic mai sigur. Dar nu era mai puțin sigur că această scriere nu semăna cu niciuna dintre cele folosite pe toată suprafața Pămîntului, de la începuturile istoriei.

De unde venea acest document? Ce sens avea el? Aceste două întrebări se născură în mod firesc în mintea lui Sofr.

Pentru a răspunde celei dintîi, era necesar să fi în stare să răspunzi celei de-a doua. Trebuia deci, în primul rînd, să citești și apoi să traduci, căci se putea afirma a priori că limba documentului era la fel de puțin cunoscută ca și scrierea.

Era oare cu puțință? Fără să mai întîrzie, zartogul Sofr se apucă înfrigurat de lucru.

Descifrarea dură multă vreme, ani întregi. Sofr nu-și pierdu răbdarea. Fără să se descurajeze, el continuă studiarea metodică a misteriosului document, înaintînd pas cu pas către lumină. Veni în sfîrșit o zi în care descoperi cheia indescifrabilului rebus, o zi în care, cu multe ezitări și multă trudă, putu să-l traducă în limba Oamenilor celor patru Mări.

Cînd ziua aceea sosi, zartogul Sofr-Ai-Sr citi ceea ce urmazea:

Rosario, 24 mai 2...

Datez astfel începutul relațiilor mele, cu toate că, de fapt, ea a fost scrisă la o altă dată, mult mai recentă și în cu totul alte locuri. Dar, în asemenea cazuri, ordinea este, după mine, imperios necesară și lată de ce am adoptat forma unui «jurnal», redactat zilnic.

La 24 mai începe deci desfășurarea îngrozitoarelor evenimente pe care vreau să le relatez aici pentru cei care vor veni după mine, dascăl omenirea mai poate conta pe un viitor osărcare.

În ce limbă voi scrie? În engleză sau în spaniolă, pe care le vorbesc curgător? Nu, voi scrie în limba tăriei mele: în franceză.

În ziua aceea, la 24 mai, invitasem câțiva prieteni în vila mea din Rosario. Rosario este, sau mai curând era un oraș din Mexic, pe țărmul Pacificului, puțin mai la sud de golful Californiei. Mă instalasem acolo în urmă cu un deceniu, pentru a dirija exploatarea unei mine de argint al cărei proprietar eram. Aferenile mele prosperaseră uimitor. Eram un om bogat, chiar foarte bogat — cuvântul acesta mă face să rîd astăzi! — și aveam de gînd să mă întorc în scurt timp în Franța, patria mea.

Vila, dintre cele mai luxoase, era situată în punctul culminant al unei vaste grădini care cobora spre mare și sfîrșea brusc într-o faleză abruptă, de peste o sate metri înălțime. În spatele vilei, terenul continua să urcă și, pe drumuri în serpentină, se putea ajunge în vârful munților, a căror înălțime depășea o mie cinci sute de metri. Era o plimbare plăcută — urcasem cu automobilul meu, un superb și puternic faeton dublu de treizeci și cinci de cai, una dintre cele mai bune mărci franceze.

Mă instalasem la Rosario cu fiul meu, Jean, un băiat frumos de douăzeci de ani, cînd, la moartea unor rude îndepărtate, dar apropiate de inima mea, am primit-o pe fiica lor, Hélène, rămasă orfană și fără avere. Trecuseră cinci ani de atunci. Fiul meu Jean avea douăzeci și cinci de ani; pupila mea, Hélène, douăzeci. În adîncul sufletului meu, îi destinasem unui altuia.

În slujba mea erau valetul German, Modeste Simonat, un șofer dintre cei mai descurcăreți, și două femei, Edith și Mary, fidelele grădinarului meu, George Raleigh și ale soției sale, Anna.

În ziua aceea, 24 mai, eram opt oameni așezați în jurul mesei, la lumina lămpilor alimentate de grupurile electrogene instalate în grădini. În afara stăpînului casei, a fiului și a pupilei sale, se mai aflau cinci oaspeți, trei aparținînd rasei anglo-saxone și doi naștini mexicani.

Doctorul Bathurst se număra printre primii și doctorul Moreno printre ceilalți. Erau doi savanți, în cel mai larg sens al cuvîntului, ceea ce nu-i împiedica să fie rareori de acord. În rest, oameni de treabă și cei mai buni prieteni din lume.

Ceilalți doi anglo-saxoni erau Williamson, proprietarul unei importante pescării din Rosario și Rowling, un îndrăgostit care întemeiasă în împrejurimile orașului o fermă de trifuradale și era pe cale să se îmbogățească.

Cît despre ultimul conviv, domnul Mendoza, acesta era președintele tribunalului din Rosario, om stimabil, spirit cultivat, judecător integru.

Pînă la sfîrșitul mesei nu s-a petrecut nici un incident notabil. Am uitat cuvintele rostite pînă atunci. Dar nu și pe cele spuse după ce ne-am aprins țigările.

Ajunsesem — n-are importanță cum — la minunatele realizări ale omului. Doctorul Bathurst afirmă, la un moment dat:

— Fapt este că dacă Adam (evident, în calitate de de anglo-saxon, el pronunța Edem) și Eva (el pronunța, bineînțeles, Iva) s-ar întoarce pe Pămînt, ar rămîne foarte uimiți!

De aici a pornit discuția. Darwinist fervent, partizan convins al selecției naturale, Moreno îl întreabă ironic pe Bathurst dacă într-adevăr crede în legenda Paradisului terestru. Bathurst răspunde că, oricum, crede în Dumnezeu, și că, întrucît existența lui Adam și a Evei era susținută de Biblie, el își întrecea să discute despre ea. Moreno îi răspunde că el crede în Dumnezeu cel puțin tot atît cît interlocutorul

său, dar că primul bărbat și prima femeie puteau foarte bine să nu fie dect mituri, simboluri, și că, în consecință, nu era o nelegiuire a presupune că Biblia voise să înfățișeze astfel suflul vital introdus de puterea creatoare în prima celulă, din care decursese apoi toate celelalte. Bathurst ripostează că explicația era specioasă și că în ceea ce-l privea, el socotea mai măgulitor să fie opera directă a divinității, dect să descindă din ea prin intermediul unor primite cu înfățișare de maimuță. . .

Discuția încetă tocmai cînd părea să se încheie, adversarii găsind întotdeauna un punct de vedere comun. De altfel, așa se sfîrșeau de obicei discuțiile lor.

De data asta, revenind la tema inițială, cei doi antagoniști se înfățișau în admirația față de înalta civilizație la care ajunsesse umanitatea, oricare i-ar fi fost originea; îi enumerau cuceririle cu mîndrie. Le trecuă în revistă pe toate. Bathurst laudă chimia, ridicată la un asemenea grad de perfecțiune, înfățișîndă să dispară, confundîndu-se cu fizica; astfel, cele două științe ar fi format doar una, avînd drept obiect studiul energiei imense. Moreno făcuse elogiul medicinei și al chirurgiei, datorită cărora devenise cunoscută natura intimă a fenomenului vieții și ale căror descoperiri prodigioase îngăduiau să se speră că, într-un viitor apropiat, se va realiza nemurirea organismelor însuși. După care, amîndoi se felicitară reciproc pentru înălțimile atinse de astronomie. Nu stăteau oare de vorbă cu șapte dintre planetele sistemului solar¹, stelele așteptîndu-și rîndul?

Oboșiți de entuziasmul lor, cei doi apologeti își luară o mică pauză de odihnă. Ceilalți convivi profitară de ea pentru a spune și ei un cuvînt și se intră în vastul domeniu al invențiilor practice, care modificaseră atît de profund condiția umanității. Lăudară căile ferate și vapoarele, afectate transportului mărfurilor grele și voluminoase, aeronavele economice, folosite de pasagerii care nu duc lipsă de timp, tuburile pneumatice sau electroactice băzînd toate mările și toate continentele, la îndemîna celor grabiți. Lăudară nenumăratele mașini, unele mai ingenioase dect altele, una singură efectuînd, în anumite industrii, munca a o sută de oameni. Lăudară arta tipografică, fotografia colorilor și a luminii, a sunetului, a căldurii și a tuturor vibrațiilor eterului. Lăudară mai ales electricitatea, acest agent atît de suplu, atît de docil și de perfect cunoscut în proprietățile și în esența sa, care îngăduie, fără nici un conector material, fie să acționeze un mecanism osărcare, fie să dirijeze o navă marină, submarină sau aeriană, fie să comunice prin scris, prin vorbire, sau prin imagini, la orice distanță.

Pe scurt, a fost un veritabil ditiramb, la care, mărturisesc, m-am asociat și eu. Am dăzut de acord că omenirea atinsese un nivel intelectual necunoscut înaintea epocii noastre și care ne autoriza să credem în victoria ei definitivă asupra naturii.

Totuși — spuse președintele Mendoza cu vocea sa subțire și melancolică, profund de clipa de tăcere care urmasse acestei concluzii finale — mi s-a spus că popoare astăzi dispărute fără să lase nici o urmă ajunseseră la o civilizație egală, sau analogă cu a noastră.

— Care anume? Întreabă toți, în același timp.

— Babilonienii, de pildă.

Fu o explozie de ilaritate. Să-i compari pe babilonieni cu oamenii moderni!

— Egiptenii, continuă liniștit domn Mendoza.

Se rise cu și mai multă poftă.

— Mai sînt și atlanți, pe care numai ignoranța noastră îi socotește legendari, urmă președintele. Și să nu uităm că o înfinitate de alte civilizații, anterioare

¹ Din aceste cuvinte, trebuie să conștinăm că în momentul în care acest jurnal vo fi scris, sistemul solar vo cuprinde mai mult de opt planete și că omul vo fi descoperit deci una sau mai multe dincolo de Neptun.

chiar atlanților, au putut să se nască, să prospere și să se stingă fără să știm nimic despre ele!

Intruct don Mendoza stăruia în atitudinea sa paradoxală, ca să nu-l supărăm, ne-am prefăcut că-l lăsam în serios.

— Scumpul meu președinte, spuse Moreno, pe tonul folosit pentru a convinge un copil, îmi închipui că nu vrei să pretinzi că vreunul dintre aceste popoare vechi ar putea fi comparat cu noi! ... Pe plan moral, admit că s-au ridicat la același grad de cultură, dar pe plan material, ...

— De ce nu? ripostă don Mendoza.

Pentru că, se grăbi Bathurst să explice, invențiile noastre se caracterizează printre-o răspîndire instantanee pe toată suprafața Pământului. Dispariția unui popor, sau chiar a unui mare număr de popoare, ar lăsa deci neatinsă suma progreselor înfăptuite. Pentru că roadele efortului uman să se piardă în întregime, ar trebui ca întreaga omenire să dispară dintr-o dată. Este aceasta o ipoteză admisibilă? ...

În timp ce discutăm astfel, efectele și cauzele continuau să se genereze reciproc în infinitul universului și, la mai puțin de un minut după ce doctorul Bathurst puse această întrebare, rezultatul lor totală avea să justifice din plin scepticismul lui Mendoza. Dar noi nu bănuim nimic și vorbeam liniștit, unii lăsați pe spătarele scaunelor, ceilalți sprijinindu-și coatele pe masă, toți privindu-l cu compasiune pe Mendoza, pe care-l socoteam copleșit de replica lui Bathurst.

— Mai întâi, răspunde președintele fără să se emoționeze, e de crezut că Pământul avea odinioară mai puțini locuitori ca astăzi, așa încât un popor putea foarte bine să pozeze în exclusivitate știința universală. Apoi, nu văd nimic absurd, a priori, în a admite că toată suprafața globului poate fi zdrcinată în același timp.

— Haide, de! am strigat noi, la unison.

Exact în clipa aceea a survenit cataclismul.

Pronunțam încă toți împreună acel «Haide, de!» când se iscă un vacarm înfricoșător. Solul se cutremură, făcându-ne să nu ne mai putem ține pe picioare, vila oscilă pe temelile sale.

Îzbindu-ne unii de alții, îmbulzindu-ne, pradă unei spaimе de nedescris, ne-am precipitat afară.

Abia trecusem pragul, când casa se prăbuși, îngropându-i sub dărâmături pe președintele Mendoza și pe valeatul German, care erau ultimii. După câteva secunde de furească derută, ne pregăteam să le dăm ajutor, când l-am văzut pe grădinarul Raleigh care alerga spre noi, urmat de soția sa, venind din partea de jos a grădinii, unde își avea locuința.

— Mareș! ... Mareș! stiga el, cît îl țineau plămîni.

M-am întors spre Pacific și am rămas nemişcat, izbit de stupeoare. Nu pentru că mi-aș fi dat seama împede de ceea ce vedeam, dar am avut dintr-odată noțiunea clară că perspectiva obșnuită era schimbată. Or, faptul că aspectul naturii, această natură pe care o considerăm prin esență imuabilă, se schimbase într-un mod atât de straniu în câteva secunde, nu era de ajuns pentru a-mi îngheța inima de spaimă?

Totuși, mi-am recăpătat destul de repede singele rece. Adevărată superioritate a omului nu constă în a domina, a învinge natura; pentru gînditor, înseamnă a o înțelege, a face ca universul imens să încapă în microcosmosul creierului său; pentru omul de acțiune, a-și păstra spiritul senin în fața revoltei materiei, a-i spune: «Poți să mă distrugi, dar nu să mă tulburi! ...»

Îndată ce mi-am recîștigat calmul, am înțeles că era deosebită dintre tabloul pe care-l aveam în fața ochilor și cel pe care mă obișnuisem să-l privesc. Faleza dispăruse, pur și simplu, și grădina mea ajunsese la nivelul mării ale cărei valuri, după ce înghițiseră casa grădinarului, se înverșunau acum împotriva primei răzoare.

Cum era greu de crezut că apa urcase, trebuia să accept că uscătul coborise. O coborîre de peste o sută de metri — faleza avusese această înălțime — dar nu foarte brusc, devreme ce nu o simțisem deloc, ceea ce explica liniștea relativă a oceanului.

— O scurtă cercetare mă convinsese că ipoteza mea era justă și îmi îngădui să constat, pe deasupra, că această coborîre nu încetase. Marea continua să urce, într-adevăr, cu o viteză care mi se păru a fi de circa doi metri pe secundă, adică șapte sau opt kilometri pe oră. Dată fiind distanța care ne separa de avangarda valurilor, aveam să fim înghițiți în mai puțin de trei minute, dacă viteza de înaintare rămînea aceeași.

Am luat rapid o hotărîre:

— La automobil!

Într-o înțele. Ne-am repezit toți spre garaj și automobilul a fost împins afară. M-am clipit, am umplut rezervorul și ne-am urcat clăie peste grămadă. Sferul Simonat învîrți manivela, sări la volan, ambrei și porni cu viteza a patra, în timp ce Raleigh, deschizînd poarta, se agăță în trecere, cramponindu-se de arcurile din spate.

Era și timpul! În clipa în care mașina ajungea la drum, un val se prăbuși, udînd roțile pînă la osie. De acum, nu ne mai păsa de urmărirea apei. Cu toată încălătura lui excesivă, automobilul avea să ne pună la adăpost și, dacă această coborîre spre abis n-avea să continue la nesfîrșit. ... Într-adevăr, aveam destul spațiu în fața noastră: cel puțin două ceasuri de urcuș și o altitudine disponibilă de aproape o mie cinci sute de metri.

N-am întîrziat totuși să recunosc că încă nu era cazul să proclam victoria. După ce primul salt al mașinii ne duse la douăzeci de metri de franjuri de spumă, această distanță nu se mări, cu toate că Simonat apăsa pe acceleratoarele pînă la capăt. Fără îndoială, greutatea celor doisprezece pasageri încetinea mersul automobilului. Oricare ar fi fost explicația, viteza noastră era egală cu aceea a apei cîmpolitoare, care rămînea la aceeași distanță.

Această situație neliniștitoare deveni curînd cunoscută și toți. În afara lui Simonat, preocupat de conducerea mașinii, ne-am întors cînd drumul pe care-l lăsam în urmă. Nu se mai vedea decît apă. Pe măsură ce-l cuceram, drumul dispărea sub marea care-l cuceră la rîndul ei. O mare calmă. Abia câteva încrețituri veneau să moară încet pe un țărîm mereu nou. Era un lac liniștit care se umfla, se umfla mereu, cu o mișcare uniformă și nimic nu era mai tragic decît urmărirea acestei arome calmă. Zădarnic fugeam de ea, căci apa urca, implacabilă, odată cu noi. ...

Simonat, care nu-și deslipea ochii de drum, spuse, la o cotitură:

— Iată-ne la jumătatea pantei. Încă un ceas de urcuș.

Ne-am cutremurat: într-un ceas, vom fi în vîrf și va trebui să coborîm, izoniști, ajunși din urmă, oricare ne va fi viteza, de masele lichide care se vor prăbuși după noi! ...

Ora se scurse fără ca nimic să se schimbe în situația noastră. Distingeam punctul culminant al cotei, când, zguduit violent, mașina se abătă din drum, gata să se sfărîme de taluz. În același timp, un val uriaș se umflă în urma noastră, urcă la asaltul drumului, se arcui și se sparge asupra mașinii, care fu înconjurată de spumă. ... Aveam să fim înghițiți? ...

Nu, apa se retrase clocotind, în timp ce motorul, precipitîndu-și brusc gîlînturile, făcea să crească viteza.

Căruți fapt i se datoră această creștere? Un strigăt al Annei Raleigh ne făcu să înțelegem: după cum constatase biata femeie, bărbatul ei nu mai era agățat de arcuți. Desigur, valul îi smulsesse pe nenorocit și mașina, urșată, urca mai repede panta.

Deodată, ea se opri.

— Ce se întâmplă? I-am întrebat pe sofer. O pană?

Chiar în aceste împrejurări tragice, orgoliul profesional nu-și pierduse drepturile. Simonat ridică din umeri disprețuitori, vrînd să spună astfel că un sofer de talia lui nu cunoștea Ipana și îmi arătă drumul, în tăcere. Am înțeles de ce ne oprimem.

Drumul era tăiat la mai puțin de zece metri în față. «Tăiat» este cuvîntul potrivit; parcă ar fi fost relezat cu un cutit. Dincolo de o creastă ascuțită era vidul, un abis de tenebre, în adîncul căruia nu se putea zări nimic.

Ne-am întors privirile, pierduți, conștienți că ne sunase ultimul ceas. Oceanul care ne urmărise pînă pe aceste înălțimi avea să ne atingă în câteva secunde. . .

Toți, în afară de sărmana Anna și de fetele ei, care plîngeau cu sughițuri, am scos un stîgăt de veselă surprîzi. Nu, apa nu-și continuase mișcarea ascensională, sau, mai evect, pămîntul nu se mai cufunda. Fără îndoială, zguduirea pe care o simțisem fusese oalmă manifestare a fenomenului. Oceanul se opri și nivelul său rămînea cam la o sută de metri mai jos de punctul în care ne strînsesem în jurul mașinii încă trepidînde, ca un animal obosit de o cursă rapidă.

Aveam să reușim s-o scoatem la capăt? Nu puteam s-o știm decît în zori. Pînă atunci, trebuia să așteptăm. Ulul după altul, ne-am întins pe sol și, Dumnezeu să mă ierte, cred că-am adormit ! . . .

În timpul nopții

Am fost trezit de un zgomot formidabil. Ce oră e? Nu știu. În orice caz, sîntem și acum cufundați în tenebrele nopții.

Zgomotul provine din abisul impenetrabil în care s-a prăbușit drumul. Ce se petrece? . . . Aș putea jura că mase de apă cad acolo în cascadă, că valuri gigantice se izbesc între ele cu violență. . . Da, așa e, căci volute de spumă ajung pînă la noi și sîntem acoperiți de stropi.

Apol liniște renaște încet, încet. . . Totul reîntre în tăcere. . . Bolta cerului pălește. . . Se luminează de zîuș.

25 mai

Ce supliciu a fost revelația lentă a situației în care ne aflăm ! La început, n-am putut vedea decît foarte aproape în jurul nostru, dar cerul se lărgi, se lărgi fără încetare, ca și cum speranța noastră mereu dezamăgită ridicase pe rînd un număr înfrînt de valuri ușoare — și iată lumina care ne risipi ultimele iluzii.

Situația noastră este dintre cele mai simple și poate fi rezumată în câteva cuvinte: sîntem pe o insulă. Marea ne înconjoară de pretutindeni. Ieri încă, am fi zărit un ocean de piscuri, mai mult dintre ele dominîndu-l pe cel pe care ne aflăm. Aceste piscuri au dispărut, în vreme ce, din motive care vor rămîne veșnic neștiute, al nostru, totuși mai modest, s-a oprit din lentă sa prăbușire. În locul lor, se întinde o pînză de apă fără margini. De jur împrejur, doar marea. Ocupăm singurul punct solid al imensului cerc descris de orizont.

E de ajuns o aruncătură de ochi pentru a cunoaște în întregime insula pe care o șansă extraordinară ne-a făcut să găsim adăpost. Într-adevăr, e de mici dimensiuni: cel mult o mie de metri lungime și cinci sute lățime. Spre nord, vest și sud vrîrul ei, ridicat cam la o sută de metri deasupra valurilor, coboară pînă la ele pe o pantă destul de domoală. Spre est, dimpotrivă, insula se termină într-o faleză tăiată perpendicular pe ocean.

Privirile noastre se întorc mai ales într-acolo. În acea direcție, ar trebui să vedem munți etajați și, dincolo de ei, întregul Mexic. Ce schimbare într-o singură noapte scurtă de primăvară ! Munții au dispărut, Mexicul a fost înghițit ! În locul lor, un deșert fără capăt, deșertul arid al mării !

Ne privim, înfricoșați. Pe această stîncă îngustă și goală, fără alimente, fără apă, n-avem nici cea mai mică nădejde. Neîmbolnășiți, ne culcăm pe sol și începem să așteptăm moartea.

Pe bordul Virginiei, 4 iunie

Ce s-a petrecut în zilele următoare? Nu-mi mai amintesc. E de presupus că, în cele din urmă, mi-am pierdut cunoștința: îmi revin pe bordul vasului care ne-a cules. Doar atunci aflu că stătusem pe *insuila* zece zile întregi și că doi dintre noi, Williamson și Rowling, au murit de sete și de foame. Dintre cele cincisprezece fături pe care le adăpostea *vila*, doi în momentul cataclismului, n-au rămas decît nouă: fiul meu Jean și pupila mea Hélène, soferul Simonat, neonsolat de pierderea automobilului, Anna Raleigh și cele două fete ale ei, doctorii Bathurst și Moreno — și, în sfîrșit, eu, care mă grăbesc să redectez aceste însemnări pentru edificarea răslelor viitoare, admitînd că se vor mai naște.

Virginia este un basiment mixt — cu aburi și cu pinze — de circa două mii de tone, destinat transportului de mărfuri. Un vas destul de vechi, mediocru ca navigație. Capitanul Morris are douăzeci de oameni în subordine. Capitanul și echipajul sînt englezi.

Virginia a plecat din Melbourne numai cu leș, acum ceva mai mult de o lună, cu destinația Rosario. Nici un incident nu i-a marcat călătoria. Doar în noaptea de 24 spre 25 mai se iscase o serie de valuri de o înălțime prodigioasă, dar de o lungime proporțională, ceea ce le făcuse inofensive. Oricît de ciudate ar fi fost, aceste valuri nu puteau să-l facă pe căpitan să prevadă cataclismul care se desfășura în același timp. Așa că a fost foarte surprins să prevadă cataclismul care ne rămasese decît o insultă. O barcă de pe *Virginia* abordă insula, pe care fură descoperite unsprezece trupuri fără cunoștință. Două nu mai erau decît cadavre; celelalte nouă fură imbarcate. Astfel am fost salvați.

Pe uscat — Ianuarie sau februarie

Un interval de opt luni desparte ultimele rînduri ale însemnărilor mele de cele care vor urma. Le datez pe acestea ianuarie sau februarie, datorită imposibilității de a fi mai precis, căci nu mai am o noțiune exactă a timpului.

Aceste opt luni constituie perioada cea mai atroce a încercărilor noastre, aceea în care, într-o prognoză dozată cu cruzime, am cunoscut întreaga noastră nenorocire. După ce ne-a cules, *Virginia* și-a urmat cursa spre est, cu toată viteza. Cînd mi-am revenit, insula pe care abea scăpăsem de moarte se afla demult dincolo de orizont. Capitanul determină poziția vasului sub un cer fără nori, stabilind că navigăm chiar deasupra locului unde ar fi trebuit să fie Mexico. Dar nu rămăsesse nici o urmă din Mexico — după cum, în timpul leșinului meu, nu găsiseră nici o urmă a munților din centru, după cum nu vedeam acum vreo urmă a unui pămînt oarecare, pînă unde ajungea privirea; pretutindeni, doar înfrîntul mării.

În această constatare era ceva cu adevărat înnebunitor. Rațiunea era gata să ne părăsească. Cum adică, întregul Mexic înghițit ! . . . Schimbam priviri îngrozite, întrebîndu-ne pînă unde ajunseseră ravagiile înfricoșătorului cataclism. . .

Căpitanul vru să cunoască adevărul: schimbându-și ruta, el se îndreptă spre nord; dacă Mexicul nu mai exista, nu era admisibil ca același lucru să se fi petrecut cu întregul continent american.

Totuși, așa stăteau lucrurile. Am urcat zadarnic spre nord timp de douăsprezece zile, fără să dăm de uscat și nu l-am întâlnit nici după ce am făcut stînga împrejur și am coborît spre sud aproape o lună. Oricît de paradoxal ni s-ar fi părut, am fost obligați să cedăm în fața evidenței: da, întregul continent american fusese acoperit de valuri!

Fuseșeram oare salvați doar pentru a cunoaște încă odată chinurile agoniei? Aveam de ce să ne temem de asta. Fără a vorbi despre alimentele care aveau să se isprăvească mai curînd sau mai tîrziu, ne amenința un pericol iminent: ce vom face cînd mașina avea să încrenească, din lipsă de cărbuni? Așa încețeașă băta înima unui animal care și-a pierdut tot singele, la 14 iulie — ne aflam atunci cam pe vechiul loc al orașului Buenos Aires — căpitanul Morris lăsa stînga să se stingă și ridica pînzele. Apoi convocă pe toți cei de pe Virginia, echipaj și pasageri, și, expunîndu-ne situația în cîteva cuvinte, ne rugă să reflectăm cu seriozitate și să propunem o soluție la consiliul care urma să aibă loc a doua zi.

Nu știu dacă vreunul dintre tovarășii mei de nenorocire a găsit un expedient mai mult sau mai puțin ingenios. În ceea ce mă privește, mărturisesc că ezitam, nedecis, cînd o furtună dezlănțuită în timpul nopții rezolvă problema; a trebuit să fugim spre vest, purtați de un vînt turbat, gata în orice clipă să fim înghițiți de o mare furioasă.

Uraganul ținu treizeci și cinci de zile, fără un minut de întrerupere, sau măcar de slăbire a intensității lui. Începeam să ne pierdem speranța că se va sfîrși vreodată, cînd, la 19 august, vremea bună reveni la fel de brusc cum încetase. Căpitanul profită pentru a determina poziția vasului: 40° latitudine nord și 114° longitudine est. Erau coordonatele Pekinului!

Trecuseră deci pe deasupra Polineziei și poate a Australiei, fără să ne dăm seama și navigam acum deasupra locului unde se afla odinioară capitala unui imperiu de patru sute de milioane de suflete!

Asia avusese deci și ea soarta Americii?

Ne-am convins de asta curînd. Continuîndu-și ruta spre sud-vest, Virginia ajunse în dreptul Tibetului, apoi al Himalaiei. Aici ar fi trebuit să se afle cele mai înalte piscuri ale globului. Ei bine, în toate direcțiile, nimic nu depășea suprafața oceanului. Era ca și cum pe Pămînt n-ar fi existat un alt punct solid în afara insulei care ne salvase, ca și cum am fi fost singurii supraviețuitori ai cataclismului, ultimii locuitori ai unei lumi înfrîsurate în mișcătorul giugiu al mării!

Dacă era așa, aveam să pierim și noi curînd. În cluda răzionalizării severe, alimentele se împuținau și pierim și noi curînd. În cluda răzionalizării severe, alimentele se împuținau și pierim și noi curînd.

Scurtez relatarea acestei călătorii înfricoșătoare. Dacă, pentru a o reda în amănunt, aș încerca să o reținșez cu zi, amintirea ei m-ar face să înnebunesc. Oricît de straniu și de teribil ar fi evenimentele care au precedat-o și au urmat-o, oricît de lamentabil mi-ar apărea viitorul — un viitor pe care nu-l voi cunoaște — spaima cea mai puternică am trăit-o în timpul acestei călătorii infernale. O, această cursă venică pe o mare fără sfîrșit! Să te aștepti în fiecare zi să acostezi undeva și să vezi îndepărtîndu-se mereu capătul călătoriei! Să trăiești aplecat asupra unor hărți pe care oamenii desenerseră linia sinuasă a țărîmurilor și să constăți că nimic, absolut nimic din aceste locuri, care păreau eterne, nu mai există! Să-ți spui că Pămîntul palpită de viață fără număr, că milioane de oameni și miliarde de animale îl parcurgeau în toate sensurile, sau îl brăzdau atmosfera și că totul a murit, că toate aceste vieți s-au stins deodată, că o făcuseră în bătaia vîntului! Să-ți cauți prețutideni

semenii și să-i cauți zadarnic! Să capeti puțin cîte puțin certitudinea că împrejurul tău nu există nimic viu și să devii treptat conștient de singurătatea ta în mijlocul unui univers nemilos!...

Am găsit oare cuvintele potrivite pentru a exprima angoasa noastră? Nu știu. Probabil că în nici o limbă nu există cuvinte adecvate unei situații fără precedent.

După ce am recunoscut marea în care se afla odinioară peninsula indiană, am urcat din nou spre nord timp de zece zile, apoi ne-am îndreptat spre vest. Fără ca situația noastră să se schimbe intructiv, am trecut peste lanțul Uralilor, deveniți munți submarini și am navigat deasupra a ceea ce fusese Europa. Am coborît apoi spre sud, pînă la douăzeci de grade dincolo de ecuator; după care, obosiți de căutarea noastră inutilă, am reluat drumul nordului și am traversat, pînă dincolo de Pirenei, o întindere de apă care acoperea Africa și Spania. Adevărul este că începusem să ne obișnuim cu spaima noastră. Pe măsură ce înaintam, însemnam ruta pe hărți, și spuneam: «Aici, era Moscova... Varșovia... Berlin... Viena... Roma... Tunis... Tombuctu... Saint-Louis... Oran... Madrid...», dar cu o nepăsare crescînd și, datorită obosinței, ajungeam să pronunțăm fără emoție aceste cuvinte, atît de tragice în realitate.

Totuși, eu cel puțin, nu-mi epuizasem capacitatea de a suferi. Mi-am dat seama de asta în ziua — era cam în 11 decembrie — cînd căpitanul Morris îmi spuse: «Aici era Parisul...» Am crezut că-mi smulge inima din piept. Universul întreg înghițit, fie! Dar Franța — Franța mea! — și Parisul care o simboliza!...

Am auzit lîngă mine ca un suspin. M-am întors: era Simonat, care plîngea. Încă patru zile, ne-am urmat ruta spre nord; apoi, ajunși în dreptul Edinburgului, am coborît iar spre sud-vest, în căutarea Irlandei și am luat-o spre est... De fapt, rătăceam la întîmplare, căci n-aveam nici un motiv să mergem într-o direcție mai curînd decît în alta...

Am trecut pe deasupra Londrei, al cărei mormînt lichid fu salutată de întregul echipaj. După cinci zile, ne aflam în dreptul Danzigului cînd căpitanul Morris ordonă să pornim spre sud-vest. Timonierul se supuse docil. Ce importanță mai avea! Nu era același lucru în orice parte?...

În a noua zi de navigație în această direcție, am mîncat ultima noastră bucată de biscuit.

Cum ne priveam cu ochi răătăți, căpitanul Morris ceru deodată să se reaprindă focurile. Ce avea de gînd? Mă întreb și astăzi. Dar ordnul fu executat: viteza navei crescu...

După două zile, sufeream teribil de foame. A treia zi, aproape toți refuzară cu încăpăținare să se scoale. Dar căpitanul, Simonat, făcîndu-i cunoscut echipaj și cu mine am mai avut energia necesară pentru a asigura mersul navei.

În a cincea zi de post, numărul timonierilor și al mecanicilor întreagați descrescu și mai mult. În douăzeci și patru de ore, nimeni n-avea să mai fie capabil să se țină pe picioare.

Navigam de mai bine de șapte luni. De mai bine de șapte luni, brăzdam marea în toate sensurile. Trebuia să fim, cred, în 8 ianuarie. Spun «cred» datorită imposibilității de a fi mai precis, calendarul pierzîndu-se pentru noi mult din rigoare.

Or, în ziua aceea, în timp ce eram la cîrmă și consacram întreaga mea atenție slăbită pînărării direcției, mi s-a părut că văd ceva spre vest. Crezînd că sînt prădă unei erori, am căscat ochii...

Nu, nu mă înșelaseră!

Am scos un adevărat rîcnat, apoi, cramponîndu-mă de bara cîrmei, am strigat: — Pămînt la tribord înainte!

Ce efect magic au avut aceste cuvinte! Toți muribunzii reînviară dintr-o dată și chipurile lor scofilite se iviră deasupra vergele de la tribord.

— E pământul, într-adevăr, spuse căptanul Morris, după ce examină norul care se vedea la orizont.

O jumătate de oră mai târziu, nu mai încăpea nici o îndoaială. Era într-adevăr pământul pe care-l găseam în plin ocean Atlantic, după ce-l căutasem în zadar pe toată suprafața vechilor continente!

Către ora trei după-amiază, am putut distinge detaliile litoralului care ne bara drumul și am simțit că disperarea noastră renase. Pentru că acest litoral nu semăna cu niciun altul și nimeni dintre noi nu-și amintea să fi văzut vreodată unul de o altă de deplină, absolută sălbăcie.

Pe pământul pe care locuim înaintea dezastrelui, verdele era o culoare foarte răspândită. Nimeni dintre noi nu cunoștea un țărâm altă de sărac, un ținut atât de arid înfoc și nu adăpostea decât măcar câțiva arbuști, sau câteva tufe de mărăcini, sau pur și simplu urme de lichen și de mușchi. Aici, nimic din toate acestea. Nu se vedea decât o înaltă faleză negricioasă, la poalele căreia zăcea un haos de stînci, fără o plantă, fără un fir de iarbă. Era dezolarea în ceea ce poate ea avea mai total, mai absolut.

Doză zile am navigat de-a lungul acestei faleze abrupte, fără să descoperim cea mai mică fisură. Abia în seara celui de-a doua am dat de un golf spațios, bine adăpostit împotriva tuturor vînturilor din larg, în care am lăsat să cadă ancora.

După ce am ajuns pe uscat în bănci, prima noastră grijă a fost de a ne stîrni hrană. Țărîmul era acoperit de sute de broaște testoase și de milioane de scoici. În interstițiile rocilor se vedeau crabii, homarii și languste într-o cantitate fabuloasă, fără a pune la socoteală nenumărații pești. Era evident că această mare atât de bogat populată ar fi fost de ajuns, în lipsa altor resurse, pentru a ne asigura existența pe o durată nelimitată.

După ce ne-am potolit foamea, o despicătură a falezei ne-a îngăduit să ajungem pe platou, unde am descoperit un spațiu larg. Aspectul țărmului nu ne înșelase: de jur împrejur, în toate direcțiile, nu erau decât roci aride, acoperite de alge și de ierburii marine în general ucate; dar în loc în loc, mici lacuri, mai curînd băltoace strălucitoare în razele soarelui. Vîrînd să bem, am constatat că apa lor era sărată.

De fapt, n-am fost surprinși. Se confirma astfel ceea ce presupusem de la început, și anume că acest continent necunoscut se născuse recent, ieșind din adîncurile mării. Asta îl explica ariditatea, ca și deplina solitudine. Asta explica de asemenea stralul gros de nămol răspîndit uniform, care, în urma evaporării, începea să crape și să se prefacă în pulbere.

A doua zi, la prînz, am stabilit că ne aflăm la 17°20' latitudine nord și 23°55' longitudine vest. Reportînd punctul pe hartă, am văzut că se afla în plin ocean, cam în dreptul Capului Verde. Și totuși, uscatul, spre vest, și apa, spre est, se întindeau acum pînă la orizont.

Oricît de aspru și de neprimitor ar fi fost continentul pe care pusese piciorul, eram silîți să ne mulțumim cu el, lăta de cea, fără să mai așteptăm, am început descărarea vasului. Am urcat pe platou tot ceea ce se afla în magaziele lui. Mai înainte, am așezat solid vasul pe patru ancore, la cînd brașe de fund. În acest golf liniștit, nu-l amenința nici un risc și puteam să-l abandonăm fără nici un neajuns.

Îndată ce am terminat debarcarea, noua noastră viață a început. În primul rînd, trebuie...

Ajuns aici cu traducerea, zartogul Sofr fu nevoit să se oprească. Manuscrisul prezenta o primă lacună, probabil foarte importantă, după numărul de pagini

deteriorate, lacună urmată de multe altele și mai considerabile, pe cît se putea presupune. Fără îndoială, un mare număr de foi fuseseră atinse de umiditate, cu toată protecția cutiei. De fapt, nu rămăseseră decât fragmente mai mult sau mai puțin întinse, al căror context era distrus pentru totdeauna. Ele se succedau în această ordine:

... Începem să ne acclimatizăm.

De cît timp am debarcat pe această coastă? Nu mai știu nimic. L-am întrebant pe doctorul Moreno, care ține un calendar al zilelor scurte. El mi-a spus: « Șase luni... », adăugînd: « cu o diferență de cîteva zile », căci se teme să nu se fi înșelat.

Am și ajuns aici! Au trebuit să treacă doar șase luni pentru a nu mai fi foarte siguri că am măsurat exact timpul. Promițătoare perspective!

De altfel, neglijența noastră nu e deloc inexplicabilă. Ne folosim întreaga atenție, întreaga activitate pentru a supraviețui. Hrana e o problemă a cărei rezolvare necesită cea mai mare parte din zi. Ce mîncăm? Pești, cînd găsim, ceea ce devine cu fiecare zi mai dificil, căci urmărirea noastră continuă îl alungă. Mîncăm de asemenea ouă de broaște testoase și anumite alge comestibile. Seara, sîntem sătui dar extenuați și ne gîndim doar la somn.

Am improvisat corturi din pinzele Virginiei. Consider că în scurt timp va trebui să construim un adăpost mai traic.

Cîteodată împuscăm o pasăre: vîzduhul nu e atât de pustiu pe cît presupusem la început. Cam zece specii cunoscute sînt reprezentate pe acest nou continent. Doar păsări de cursă lungă: rîndunici, albatroși, fregate și alte cîteva. Se pare că nu-și găsesc hrana pe acest pămînt fără vegetație, căci se rotesc neîncetat în jurul taberei noastre, pîndind resturile meselor sărace. Uneori găsim una ucisă de foame, ceea ce ne cruță cartușele și puștile.

Din fericire, sînt șanse ca situația să se amelioreze. Am descoperit un sac de grîu în cala Virginiei și am semănat jumătate din el. Dacă va crește, ne va ușa mult viața. Dar va încolți oare? Solul e acoperit de un strat gros de aluviuni, nămol nisipos îngrăpat prin descompunerea algeilor, oare îngreună cu sare; apoi, însă, ploi diluviene i-au spălat suprafața, toate depresiunile fiind acum pline cu apă dulce.

Dar stratul aluvionar n-a fost curățat decât pînă la mică adîncime; plîrurile, chiar riurile care încep să se formeze, sînt toate foarte sălci și asta arată că în profunzime există încă o mare cantitate de sare.

Pentru a semăna grîul și pentru a păstra jumătate de sac în rezervă, aproape că a trebuit să ne batem: o parte a echipajului Virginiei voia să-l prefacă în pline, fără zăbavă. Am fost constrînși să...

... pe care le aveam la bordul Virginiei. Aceste două cupturi de iepuri au fugit în interior și nu le-am mai văzut. Se pare că au găsit hrană. Produce oare pămîntul, fără să știm...

... cel puțin doi ani de cînd sîntem aici!... Grîul a crescut admirabil. Avem pline aproape la discreție și cîmpurile cultivate cresc mereu. Dar ce lătmă trebuie să ducem împotriva păsărilor! S-au înmulțit în chip ciudat și, de jur împrejurul culturilor noastre...

Cu toate decesele despre care am vorbit mai înainte, micul nostru trib n-a descreșcut, ci dimpotrivă. Fiul meu și pupila mea au trei copii și fiecare dintre

celelalte trei căsnicii la fel. Toată această lăptosă crăpă de sănătate. E ca și cum specia umană ar avea mai multă vigoare, o vitalitate mai intensă, de când e atât de redusă ca număr. Dar cauze...

... aici de zece ani și nu știam nimic despre acest continent. Nu-l cunoșteam decât pe o rază de câțiva kilometri în jurul locului debarcării. Doctorul Bathurst ne-a făcut să ne fie rușine de apatia noastră. La îndemnul lui, am armat vasul, ceea ce ne-a luat aproape șase luni și am făcut o călătorie de explorare.

Ne-am întors alaltăieri. Călătoria a durat mai mult decât socoteam, pentru că am vrut să fie completă.

Am dat ocol continentului care ne susține și care, totul ne face s-o presupunem, trebuie să fie, împreună cu insulița noastră, ultima parcelă solidă de la suprafața globului. Tărmurile lui ni s-au părut a fi pretutindeni la fel, adică foarte abrupte și foarte sălbatice.

Călătoria noastră a fost întreruptă de mai multe excursii în interior; speram, mai ales, să găsim urme ale Azorelor și ale Maderei, situate, înaintea de cataclism, în oceanul Atlantic și care, deci, ar trebui să facă parte din noul continent. N-am întâlnit însă nici cel mai mic vestigiu. Tot ce am putut constata, este că solul era răscolit și acoperit de un strat gros de lavă în zona acestor insule, care au fost supuse unor violente fenomene vulcanice.

Dacă n-am descoperit ce căutam, am descoperit ceea ce nu căutam! În dreptul Azorelor, pe jumătate acoperite de lavă, ne-au apărut măturile ale muncii omenestii — dar nu ale muncii foștilor insulari, contemporanii noștri de ieri. Erau rămășițe de coloane sau de olărie cum nu văzusem nicodată. Cercetându-le, doctorul Moreno emise ideea că aceste rămășițe trebuiau să aparțină anticei Atlantide și că fluxul vulcanic le-ar fi readus la suprafață.

Poste că doctorul Moreno are dreptate. Legendară Atlantida ar fi ocupat într-adevăr, dacă a existat, locul noului continent. Cât de ciudată ar fi, în acest caz, succesiunea pe aceleași meleaguri a trei omeniri care nu purced una dintr-alta.

Oricum ar fi, mărturisesc că problema mă lasă rece: avem destulă bătaie de cap cu prezentul, ca să ne mai ocupăm de trecut.

Când ne-am întors, ne-a izbit faptul că, față de restul continentului, împrejurimile taberei noastre păreau să constituie o regiune favorizată. Asta se datorează exclusiv culorii verzi, odinioară atât de abundentă în natură, care nu e cu totul absentă aici, în timp ce a dispărut în restul continentului. Nu făcusem nicodată aceasta observație până atunci, dar lucrul era incontestabil. Fire de iarbă, care nu existau în momentul debarcării noastre, țineau acum destul de numeroase în jur. De altfel, ele nu aparțin decât unui mic număr de specii dintre cele mai obișnuite, ale căror semințe au fost transportate până aici de păsări.

Din ceea ce am spus până acum, nu trebuie să se tragă concluzia că nu există vegetație în afara acestor câteva specii vechi. În urma unui efort de adaptare dintre cele mai stranie, pe întregul continent poate fi întâlnită o vegetație în stadiul de

rudiment, de promisiune. Cele mai multe dintre plantele marine care-l acopereau când a țșnit din valuri au pierit la lumina soarelui. Cîteva au rezistat totuși în lacurile, bălțile și băltoacele uscate progresiv de căldură. Dar, în acea perioadă, începeau să se nască rîuri și izvoare cu atât mai favorabile vieții ierburilor marine și algeilor, cu cît apa lor era sărată. Cînd suprafața și apoi adîncurile solului au fost lipsite de sare și apa a devenit dulce, imensa majoritate a acestor plante a dispărut. Un mic număr, obișnuindu-se cu noile condiții de viață, au prosperat în apa dulce așa cum prosperaseră în apa sărată. Dar procesul nu s-a oprit aici: cîteva dintre aceste plante, înzestrate cu o putere de acomodare mai mare, s-au obișnuit cu atmosfera, după ce se obișnuiseră cu apa dulce și, mai înfr pe țărmuri, apoi din aproape în aproape, au înaintat spre interior.

Am surprins această transformare pe viu și am putut să constatăm cum se modificau formele, odată cu funcționarea fiziologică. De pe acum, cîteva tulpini se înalță timid spre cer. Putem prevedea că, într-o zi, o floră va fi creată astfel, pe de-a-ntregul și între speciile noi și cele vechi va izbucni o luptă înversunată.

Lucrurile se petrec la fel și cu fauna. În vecinătatea cursurilor de apă pot fi văzute foste animale marine, în cea mai mare parte moluște și crustacee, pe cale de a deveni terestre. Văzduhul e străbătut de pești zburători, mai mult păsări decât pești, aripile lor crescînd nemăsurat și coada lor arcuită îngăduindu-le...

Ultimul fragment cuprinde, intact, sfîrșitul manuscrisului:

... toți bătrînii. Capitanul Morris a murit. Doctorul Bathurst are șazeaci și cinci de ani, doctorul Moreno, șazeaci; eu, șazeaci și opt. Toți ne vom sfîrși curînd viața. Totuși, mai înainte vom îndeplini sarcina care ne revine și, pe cît ne stă în puteri, vom ajuta generațiile viitoare în lupta care le așteaptă.

Dar vor vedea oare lumina zilei aceste generații ale viitorului?

Sînt tentat să răspund afirmativ, dacă nu țin seama decât de înmîlțirea semenilor mei; copiii mișună și, pe de altă parte, în condițiile acestei clime sănătoase, n-acest ținut în care animalele feroce sînt necunoscute, longevitatea e mare. Colonia noastră s-a întreit.

Dimpotrivă, sînt tentat să răspund negativ, dacă mă refer la profunda decădere intelectuală a tovarășilor mei de nenorocire.

Micul nostru grup de naufragiați se afla totuși în condiții favorabile pentru a profita de cunoașterea umană. El cuprindea un om deosebit de energic — capitanul Morris —, azi decedat, doi bărbăți — mai cu totul decât media obișnuită — fiul meu și cu mine —, precum și doi savanți veritabili — doctorul Bathurst și doctorul Moreno. Cu astfel de elemente, am fi putut face ceva. N-am făcut nimic. De la început, păstrarea vieții noastre materiale a fost, este încă singura noastră preocupare. Ca la început, ne petrecem timpul cîntîndu-ne hrana și seara, epuizați, cădem într-un somn greu.

E, vai! I prea evident că omenirea, ai cărei unici reprezentanți sîntem, e pe cale de regresie rapidă. Semnele animalității s-au accentuat la matoșii de pe Virginia, oameni incuți altădată; fiul meu și cu mine am uitat ceea ce știam; doc-

torul Bathurst și doctorul Moreno și-au lăsat ei înșiși creierii în paragină. Se poate spune că viața noastră cerebrală este inexistentă.

Din fericire, am efectuat peripetia acestui continent cu mulți ani în urmă. Astăzi n-am mai avea curajul. . . Și, de altfel, căpitanul Morris, conducătorul expediției, a murit — după cum a murit de bătrânețe și Virginia, care ne purta atunci.

La începutul șederii noastre aici, câțiva dintre noi se apucaseră să-și construiască locuințe. Aceste construcții neterminate s-au transformat în ruine. Dormim toți pe pământ, în orice anotimp.

De multă vreme n-a mai rămas nimic din veșmintele noastre. Câțiva ani, ne-am străduțit să le înlocuim cu alge țesute mai înțli cu dibăcie, apoi mai grosolan. Am renunțat și la acest efort, pe care clima blândă îl face de prisos: trăim goi, ca aceia pe care-i numeam sălbatici.

A mînca, a mînca, acesta ne este scopul perpetuu, preocuparea exclusivă. Mai dăinuie totuși cîteva rămășițe din vechile noastre idei și sentimente. Fiul meu Jean, acum om matur și bun, nu și-a pierdut de tot afectivitatea și fustul meu șofer, Modeste Simonat, își mai amintește vag că i-am fost cîndva stăpîn.

Dar odată cu ei, cu noi, aceste slabe urme ale oămnilor care am fost — căci de fapt nu mai sîntem oameni — vor dispărea pentru totdeauna. Cel născuț aici nu vor fi cunoscut niciodată o altă existență. Omenirea va consta doar din acești adulți — îi am în fața ochilor în timp ce scriu — care nu știu nici să citească, nici să numere și abea vorbesc, din acești copii cu dinți ascuțiți, care par să fie doar un pîntec nesățios. Apoi, după aceștia, vor fi alți adulți și alți copii, apoi iar alți adulți și alți copii, mereu mai aproape de animale, mereu mai departe de strămoșii lor gînditori.

Mi se pare că-i văd pe acești oameni viitori, nemalcunoscut limbajul articulat, cu inteligența stîsnă, cu trupul acoperit de peri aspri, rătăcind în acest deșert sumbru. . .

Ei bine, vrem să încercăm să nu fie așa. Vrem să facem tot ce stă în puterea noastră pentru ca realizările omenirii din care am făcut parte să nu se piardă definitiv. Doctorul Moreno, doctorul Bathurst și cu mine vom trezi creierii nostru amorțit, îl vom obliga să-și reamintească tot ceea ce a știut. Împărțindu-ne munca, pe această hîrtie și cu această cerneală luată cîndva pe bordul Virginiei, vom înșira tot ceea ce cunoaștem în diverse domenii ale științei pentru ca, mai tîrziu, dacă oamenii vor mai exista și dădă, după o perioadă de sălbăticie mai mult sau mai puțin lungă, vor simți renașcînd setea lor de lumină, să găsească acest rezumat a ceea ce au făcut înaintașii lor. Fie ca atunci ei să binecuvînteze amintirea acolora care s-au străduțit, la noroc, să scurteze calea dureroasă a unor frați pe care nu-i vor vedea!

Pe pragul morții

Au trecut aproape cincisprezece ani de cînd au fost scrise rîndurile de mai sus. Doctorul Bathurst și doctorul Moreno nu mai sînt. Dintre toți cei care au călărat aici, eu, unul dintre cei mai bătrîni, am rămas aproape singur. Dar moartea

mă va lua și pe mine. O simt urcînd de la picioarele mele înghețate spre înima care mi se oprește.

Ne-am terminat munca. Am închis manuscrisele care cuprind rezumatul științei umane într-o casă de fier debarcată de pe Virginia și am îngropat-o adînc în pămînt. Alături, voi ascunde aceste cîteva pagini făcute sul, într-o cutie de aluminiu.

Va găsi cineva vreodată comoara încredințată pămîntului? O va căuta măcar cineva? . . .

Asta e treaba destinului.

Pe măsură ce traducea acest bizar document, un fel de spaimă cuprîndea sufletul zartogotului Sofr.

Cum, rasa Andarti-Iten-Schu descindea din acești oameni care, după ce rătăciseră multe luni pe deșertul oceanelor, eșuaseră în acest punct al tărîmului unde se înălța acum Basidra? Așadar, aceste creaturi mizerabile făcuseră parte dintr-o omenire glorioasă față de care omenirea actuală se afla la primele gîngăveli! Și ce trebuise pentru ca știința, pînă și amintirea acestor popoare atît de puternice să fie suprimate definitiv? Mai puțin decît nimic: un tremur imperceptibil care să străbăta scoarța globului.

Ce nenorocire ireparabilă că manuscrisele semnalate de document fuseseră distruse odată cu caseta de fier care le adăpostea. Era cu neputință să se mai păstreze cea mai mică speranță, lucrătorii răscolind solul în toate sensurile pentru a săpa fundațiile. Nu încăpea nici o îndoială că fierul fusese măcinat de vreme, pe cînd cutia de aluminiu rezistase victorioasă.

Oricum, nu era nevoie de mai mult pentru ca optimismul lui Sofr să fie tulburat iremediabil. Dacă manuscrisul nu prezenta nici un detaliu tehnic, el era plin de indicații generale și dovedea în mod peremptoriu că omenirea înaintase odinioară mai mult pe drumul adevărului, decît o făcuse după aceea. În această relatare se afla totul, noțiunile pe care le posedă Sofr și altele, pe care nici n-ar fi îndrăznit să și le imagineze — pînă la explicația numelui Hedom, care stîrnea atîtea polemici inutile! . . . Hedom era deformarea lui Edem, el însuși deformarea lui Adam, care nu era, poate, decît deformarea unui cuvînt mai vechi.

Hedom, Edem, Adam este simbolul perpetuu al primului om și este, de ase-menea, o explicație a soosirii lui pe Pămînt. Sofr gresise decît negîndu-și pe acest strămoș, a cărui existență reală era dovedită de manuscris și poporul avusese dreptate socotind că ascendenții îi sînt asemănători. Dar nici în acest caz, nici în general, Andarti-Iten-Schu nu inventaseră nimic nou. El se mulțumiseră să repete ceea ce se spusese înaintea lor.

La urma urmei, poate că nici contemporanii autorului acestei relatări nu inventaseră mai mult. Poate că și ei doar refăcuseră drumul străbătut de alte omeniri, venite înaintea lor pe Pămînt. Nu vorbea documentul despre un popor numit atlant? Fără îndoială că vestigiile aproape impalpabile descoperite de Sofr dedesubtul straturilor de nămol marin aparțineau acestor atlanti. La ce grad de cunoaș-

tere a adevărului ajunsese această veche națiune, când învazia oceanului o măturase de pe suprafața Pământului?

Oricare i-ar fi fost realizările, nimic din ele nu subzistase după catastrofa și omul trebuie să reia de jos urcușul lui spre lumină.

Poate că va fi la fel și pentru Andarti-Iten-Schu. Poate că va fi la fel și după ei, până în ziua...

Dar va veni vreodată ziua în care să fie satisfăcută nesățioasa dorință a omului? Va veni vreodată ziua în care acesta, sfârșind de urcat panta, va putea să se odihnească pe piscul în sfârșit cucerit?...

Așa gîndea zartogul Sofr, aplicat asupra venerabilului manuscris.

Datorită acestei relatări de dincolo de mormînt, el își imagina teribila dramă care se desfășoară fără încetare în univers și inima îi era plină de compasiune. Sîngerînd de nenumăratele zile de care suferise înaintea lui tot ceea ce fusese viu, încovoiindu-se sub povara acestor eforturi zadarnice acumulate în nesfîrșirea timpurilor, zartogul Sofr-Ai-Sr dobîndea, încet, dureros, covingerea intimă a eternei reînceperi a lucrurilor.

În românește de ION HOBANA

V E R N I A N A

« Jules Verne îmi este tată bun, cu deosebirea că personajele sale folosesc în loc de spadă revolverul. »

ALEXANDRE DUMAS FIUL

« Ce stil are acest Jules Verne ! Numai substantive ! »

GUILLAUME APOLLINAIRE

« Jules Verne a fost pentru mine scriitorul francez care, alături de Arthur Rimbaud și Guillaume Apollinaire, mi-a dăruit cele mai profunde bucurii. »

GIORGIO DE CHIRICO

« Aș vrea, de asemenea, (...) să aduc un omagiu omului de imens talent care a fost Jules Verne.

Admirația ce i-o port nu are margini.

În anumite pagini din *Călătoriile spre centrul pămîntului*, *Cinci săptămîni în balon*, *Douăzeci de mii de lei pe sub mări*, *De la pămînt la lună* și *În jurul lumii*, din *Insula misterioasă* sau din *Heciar Servadac* ei s-a înălțat către cele mai înalte culmi pe care le poate atinge verbul omenesc ».

RAYMOND ROUSSEL

« Jules Verne, Arnold Toynbee, Saint-John Perse (exemple alese nu întîmplător) sînt și ei autori aparte, căci nu acceptă ca absolut nici un centru de referință particular, fie el local sau temporal ».

ROGER CALLOIS

« Nautilus este (...) peștera incântătoare: bucuria izolării atinge paroxismul cînd dinlăuntrul acestei interiorități fără fisură poți vedea, printr-o uriașă fereastră, freacăntul exterior al apelor și defini astfel, într-un unic gest, interioritatea prin contrariul ei... »

ROLAND BARTHES

Lev Tolstoi citea copiilor săi, cu voce tare, romanele lui Jules Verne, ilustrînd cu șaptesprezece desene propriul său exemplar din *Ocolul lumii* în optzeci de zile (lucrare păstrată la Muzeul Tolstoi din Moscova); Paul Claudel și François Mauriac socoteau *Insula misterioasă* o capodoperă, iar Antoine de Saint-Exupéry a descoperit la zece ani *Indiile negre* și atmosfera fantastică a acestei cărți stă la originea *Zborului de noapte*; după crearea *Odiseii* sale, ca un exercițiu de destindere, Nikos Kazantzakis traduce Jules Verne în limba greacă, iar Claude Roy îl celebrează pe autorul francez într-unul din poemele sale.

PIERRE-ANDRÉ TOUTTAIN



Raportate la ansamblul **corespondenței lui Jules Verne** cele două scrisori adresate editorului și prietenului său Louis-Jules Hetzel — păstrate la Biblioteca Națională, fondul Bonnier de la Chapelle — înfățișează un scriitor aproape necunoscut, înscris pe orbita unei literaturi în care gustul pentru aventura în sine este subsumat ficțiunii: *Sfinxul gheburilor* se vrea continuarea *Aventurilor lui Gordon Fym*, dar nu într-un sens geografic ci în spiritul prozei lui Poe.

După eșecul balonului «Uriașul» și la numai un an după apariția cărții *Cinci săptămâni în balon*, Jules Verne profetiza victoria unui aparat «mai greu decât aerul», în articolul *În legătură cu «Uriașul»*, apărut în *Muzeul Familiei* la 26 decembrie 1863:

«Așadar, nu trebuie să plutim sau să zburăm, ci să navigăm prin aer».

Un savant spunea cu mult umor: „Oricât ar vrea omul să se preschimbă în zburătoare, nu va reuși niciodată decât să se facă de poveste”.

Să ne încredem deci în heliocopter, și să ne luăm drept deviză pe aceea a lui Nadar: „Tot ce e posibil va deveni realitate”.

Nadar — pseudonimul prozatorului, aeronautului și fotografului Felix Tournachon —, figură remarcabilă în epocă, va juca un rol hotărâtor și în conceperea unor personaje verniene. Dacă Robur amintește uneori de Nadar, numele acestuia revenind în economia romanului *Robur Cuceritorul* ori de câte ori se fac referiri la istoricul navigației aeriene, Michel Ardan, personajul romanului *De la pământ la lună* are ca model evident pe același celebru autor al zborurilor în balon — Ardan nefind, de altfel, decât anagrama numelui Nadar. Și, pentru a sublinia valoarea de omagiu a acestor aventuri, ediția Hetzel conține în ilustrația ei portretul fizic, cât se poate de fidel, al lui Tournachon. În acest sens, Jean Prinnet și Antoinette Dillasser citează în monografia consacrată lui Nadar o scrisoare adresată acestuia de ilustratorul romanului, Henry de Montaut: «Hetzel m-a însărcinat să ilustrez cartea lui Jules Verne *De la pământ la lună*. Ea conține un minunat și foarte adevărat portret al tău. Mi-ai putea trimite o fotografie de-a ta pe care o socotesc reușită și pe care m-aș strădui să o imit?»

Am enumerat astfel câteva din revelațiile și confirmările pe care le conțin scrisorile lui Jules Verne către tomerarul său prieten. Rolul corespondenței pe care o publicăm în paginile ce urmează este de a întregi imaginea, cel puțin incompletă, formată despre Jules Verne, conexându-l pe acest «autor-de-literatură-pentru-copii» unor prestigioase nume ale literelor universale și, deopotrivă, personalităților și evenimentelor care au însemnat efervescența și culoarea unei epoci. Căci, să nu uităm — și e doar unul din exemplele care se pot da —, în atelierul lui Nadar, omul cu vederi progresiste de al cărui nume sînt legate episoade memorabile ce au precedat scurta existență a Comunei din Paris, a fost organizată prima expoziție a grupului suprarrealist.

ALINA LEDEANU

JULES VERNE

scrisori

către

LOUIS-JULES HETZEL

Amiens, 1 septembrie 96

Dragul meu Jules,

Îți trimit astăzi un manuscris cu prima parte a *Sfinxului antarctic*. El este un corespondent al căpitanului Hatteras — deși nu există nimic comun între aceste două lucrări, nici în privința personajelor, nici în privința acțiunii — și va apărea într-un moment propice, căci este vorba de călătoria, de descoperiri la polul sud. Am folosit ca punct de plecare unul din cele mai strălucite romane ale lui Edgar Poe, *Aventurile lui Gordon Fym*, a cărui lectură prealabilă nu e însă necesară.

Am profitat de tot ceea ce Poe a lăsat în suspensie și de misterul care învăluie unele din personajele sale. Și mi-a venit o idee minunată: unui din eroii mei care credeau, ca toată lumea, că romanul acesta e o ficțiune, se va afla față în față cu o realitate. Înutil să-ți mai spun că am mers mult mai departe decât Poe. Îți vei da singur seama și sper că cititorii mei vor fi foarte interesați și foarte captivați de elementul extraordinar al acestei cărți. Aș dori să a dedic memoriei lui Edgar Poe și prietenilor mei din America. M-a pasionat să scriu acest roman, să vedem dacă și publicul va fi pasionat să-l citească.

Nu știu dacă ești la Paris; de aceea, fi scriu în același timp și lui Simon ca să-mi poată răspunde, sper, chiar mâine, anunțându-mi expedirea manuscrisului.

Am dedicat, de asemenea, Clovis Darvenet nepoților mei Michel, Georges și Jean Verne. Sper că nu s-a uitat de această dedicație pentru mine — 18 și în — 18 ilustrat. Rog să se țină seama de ea.

Scriu prost, îți mulțumesc că mă citești și aștept vești de la tine.

Salutări cordiale întregii tale familii și ție personal.

JULES VERNE

4 ianuarie 97

Dragul meu Jules,

Ca răspuns la scrioarea lui Șiman, îți trimit schița și harta pentru Sfînx; poate fi publicată o singură dată, în primul volum, cu condiția să se suprima itinerarul pe care l-am marcat, căci cititorul nu trebuie să știe, privind această hartă, cum se vor sfîrși lucrurile.

Mi-ai putea trimite toate ilustrațiile pentru primul volum, care nu au fost încă machetate? Am câteva modificări de făcut și nu aș vrea să fiu forțat să le fac în funcție de așezarea în pagină (o linie barotă ilizibilă!).

Bătrînul tău prieten,

JULES VERNE

către NADAR

Auteuil, marți, [septembrie 1864]

Dragul și curajosul meu prieten,

Îți mulțumesc pentru cartea trimisă. Nu o citisem¹. Aș fi venit să te văd, dacă o ușoră răceală nu m-ar fi reținut în casă.

Vestea ultimelor tale isprăvi a ajuns pînă la mine, în acest calț al Breitaniei². Aici ești iubit ca și acolo, la Rascoff sau Traignier nu mai puțin decît la Paris.

În prozant, creez un nou personaj, un bărbat minuna și îndrăzneț și, îți cer iertare, tu mi-ai servit ca model³.

Al tău din tot sufletul,

JULES VERNE

[8 iulie 1865]

Dragă prietene,

M-am văzut cu Hetzel. Te roagă să-l trimiți articole despre Dreptul la zbor⁴. Are urgentă nevoie de ele și, dacă nici tu nu le ai, cine să-l ajute?

JULES VERNE

1. Probabil *Le Robe de Déjanire* (publicat în 1846, acest roman a fost reeditat în 1942, apoi în 1982).

2. Probabil o aluzie la lansarea balonului «Uriaspule», la 28 septembrie 1864, din Bruxelles.

3. Este vorba de Michel Ardan, eroul romanului *De la pămînt la lund*.

4. *Le Droit au vol* al lui Nadar, Paris, J. Hetzel, prefată de George Sand, a fost anunțat în *Bibliographie de la France*, cu numărul 6 023, la 8 iulie 1865, edică într-o simbăă. Scrioarea este datată cu această zi.



M-am întâlnit cu Gaudchaux. l-am înăpoiut exemplarul corectat. Pretinde că s-a ocupat cu mare grijă de expedițiile către provincie și m-a asigurat că nu vei avea motive să te pilingi de el.

Articole! articole, aceasta e rugămintea lui Hetzel și dorința cre-
dinciasului tău

JULES VERNE

Domnului Nadar-tatăl

Amiens, 25 august 1886

Dragul meu prieten,

Îți trimit prin Hetzel un Robur cuceritorul. Vei regăsi în el toate ideile tale despre aparatul «Mai greu decât oarul». Am vrut să reiau, într-o formă dictată de cea mai pură fantezie, problema care ne frământa. Ai să-mi spui dacă ești de acord și dacă îți place. Eram cu douăzeci și cinci de ani mai tineri când discutam despre toate acestea. Și iată că au trecut șase luni de când stau șintuit în cameră cu piciorul întins. Îngrozitor de mult!

Al tău, cu prietenie

JULES VERNE



ITINERAR PRIN LUMILE CULTURII

THÉOPHILE GAUTIER

Călătoriile imaginare ale domnului Jules Verne

Există o voluminoasă colecție de călătorii imaginare, mai vechi sau mai recente: începând cu Întimplarea adevărată a lui Lucian și până la Aventurile lui Gulliver, imaginația amănunțită s-a complăcut în aceste hoinăreli fanteziste în care, sub pretextul expedițiilor spre tărâmuri necunoscute, autorii și-au clădit, cu mai mult sau mai puțin talent, propriile utopii sau au făcut exerciții de vervă satirică. Călătoriile domnului Jules Verne nu aparțin niciuneia din aceste categorii. Chiar dacă nu au fost cu adevărat întreprinse și chiar dacă nu vor putea fi întreprinse încă, aceste călătorii oferă cea mai riguroasă posibilitate științifică, iar cele mai îndrăznețe dintre ele nu sînt decît paradoxul sau amplificarea unui adevăr ce va fi, nu peste mult timp, recunoscut. La el, ficțiunea este dominată și cîhădă de un spirit matematic. E supunerea,

◀ Familia Verne, la Provins. Jules Verne
în picioare, cu un braț ridicat, în
stînga tatălui său

sus semnul ficțiunii, a tuturor detaliilor adevărate, reale și precise, ce i se alătură în asemenea chip, încât produc iluzia totală. În creația domnului Jules Verne, Edgar Poe și Daniel De Foe sînt mult mai prezenți decît Swift, sau, mai bine zis, Verne și-a descoperit propriul procedeu pe care, de la început, l-a dus către cel mai înalt grad de perfecțiune.

Aventurile căpitanului Hatteras din Englezii la Polul Nord depășesc ca interes cel mai captivant roman. Acea misterioasă plecare a vasului *Forward* către o destinație necunoscută, purtînd la bord un echipaj atît de ciudat recrutat, surprinde pe dată imaginația care pornește și ea pe urmele îndrăznețelor exploratori, gata să-și urmeze oriunde, împărțindu-și curiozitatea aproape superstițioasă a marinarilor față de căpitanul invizibil, ale cărui ordine sasec la bord, în situațiile limită, într-un mod atît de neașteptat, iar cînd, la sfîrșit, el ni se dezvăluie, îl iubești și mai mult: o voință de fier într-un trup de fier, care, cu acea încredințare specifică saxanului — pe care orice obstacol, departe de a-l doborî, îl îndrăgește și mai mult —, sfîrșind, pentru a-și atinge țelul, toate obstacolele pe care natura i le ridică în cale, iar țelul este polul nord, axa matematică a pămîntului, punctul exact prin care trece axia pe care se rotește globul nostru și care face să alunce în jos acul busolei. Polul acesta nu e polul frigului, de care atîția navigatori au reușit să se apropie mai mult sau mai puțin; el se află dincolo, într-o mare aproape deschisă. Dar cîte suferințe, cîtă trudă pentru a-l atinge!

... În narațiunea sa exactă și minuțioasă ca un jurnal de bord, domnul Jules Verne trezește în cititor senzația deplină a realității. Termenii marinărești, matematici și științifici folosiți cu sobrietate și la momentul potrivit imprimă fantastului *Forward* o asemenea pecete de veridicitate, încît ești convins că această călătorie de explorare a avut cu adevărat loc. Orice căpitan de corabie s-ar putea regăsi atunci cînd Hatteras descoperă un nou punct pe hartă, și lucrul e valabil pentru cel mai mic detaliu. Numai jurnalul lui Robinson, redactat de De Foe, atinge acest grad de verosimilitate...

E o plăcută îndatorire pentru redacția noastră să-și exprime grațitudinea față de prestigioasele CAHIERS DE L'HERNE, care ne-au dat, cu amabilitate, putîna să folosim fragmente din materialul remarcabilului număr — 25, 1974 — închinat lui Jules Verne.

JEAN RICHER

Însemnări despre constelația marinarului

Influența profundă și durabilă exercitată asupra lui Jules Verne de către personalitatea și opera lui Poe este un fapt cunoscut: Verne s-a inspirat din numeroase scrieri ale autorului american, dar a fost fascinat îndeosebi de *Aventurile lui Arthur Gordon Pym*, la care se referea pe larg încă în articolul despre *Edgar Poe și operele sale*, inserat în *Muzeul Familiilor* din aprilie 1864, unde declara: «... Povestirea se oprește aici. Va fi reluată vreodată? Poate de cineva mai curajos decît mine, care să pășească mai îndrăzneț în împărăția imposibilului ».

Dar la sfîrșitul vieții, el va accepta propria provocare scriind *Sfinxul ghețurilor*, carte ce se vrea un fel de continuare la *Arthur Gordon Pym*. Aspectul cel mai surprinzător al acestei narațiuni ține de modul în care romancierul și-a apropiat personajul enigmaticului metis Dirk Peters, nemîngîiatul erou al scenei antropofage povestite de Poe.

Două scrisori adresate de Jules Verne lui Louis-Jules Hetzel (Jules Hetzel-tatăl murise în 1886) se referă la *Sfinxul ghețurilor* (încătitat inițial *Sfinxul arctic*)... Una dintre ele a fost reprodusă, parțial, de Jean Jules-Verne în 1973, în cartea dedicată bunicii lui său, dar conținînd cîteva greșeli de lectură sau de reproducere. Cealaltă, care se referă la harta destinată ilustrării volumului, pare inedită. Se știe că Verne presupunea că există, și concepute chiar, pe această hartă, o mare deschisă permițînd depășirea Polului Sud, ipoteză pe care descoperirile ulterioare nu au verificat-o. Amintim totuși că, pe hărțile actuale, figurează la pol un loc acoperit cu munți de gheață.

Jules Verne pretinde că a mers « mult mai departe » decît Poe, și subliniază aceste cuvinte: « O asemenea afirmație se clarifică, poate, dacă înțelegem că *Sfinxul ghețurilor* trebuie raportat nu numai la ansamblul operei lui Poe — tradusă de Baudelaire (cîci Verne citează încă numeroase alte scrieri ale autorului american) dar, și la opere ca *Heinrich von Ofterdingen* a lui Novalis sau *Balada bătrînului marinar* de Coleridge, și, în fine, la tematica generală a creației lui Verne. Iată cum indică Verne simetria Hatteras — Dirk Peters: unul se îndreaptă mereu spre nord, celălalt privește țintă către sud.

În 1894, cu trei ani înaintea apariției romanului lui Verne, Jarry încercase să traducă *Balada bătrînului marinar* de Coleridge, traducere care nu a văzut lumina tiparului decît în 1921. În ciuda imperfecțiunii-

¹ La Novalis, prora ambarcațiunii din ogel cîrmesea singur spre pol (Heinrich von Ofterdingen, capitolul IX), de unde întregul episod final al *Sfinxului ghețurilor*, în care componentele metalice ale bărcilor sînt treabuită atîrse de muntele magnetic. Novalis scria: « O ambarcațiune din ogel lăstruit era ancorată la sîrm. Urcas în ea și deslegasî parîcele. Virful prorii se întoarse către nord și galea își croi drum prin fosele valurilor mîngietoare ». În Henri von Ofterdingen, Freya reprezintă oțpa magnetică universală.

JARRY

CENDRARS

lor acestei cămăci, e firesc deci să-l aflăm pe Jarry acelor scriitori obsedați de pol. În capitolul IX al primei părți a *Sfinxului* există o frază tipică pentru *Domeniul din Arnhem* ce caracterizează îndrăgii grup de opere la care ne-am referit: « O călătorie pe mările sudului este o fericire pentru orice ființă în ochii căreia izolarea totală, recuziunea absolută, dificultatea de a izbîndi și de a scăpa cu bine reprezintă cel mai minunat lucru! »

Studiul constelației de texte pornind de la *Bătrînul marin* al lui Coleridge și ajungînd la *Don Yack* de Cendrars¹ ar permite evidențierea anumitor afinități între *Marinarul* poetului englez și mitul Dirk Peters — care, în ciuda apariției sale iznădite în cadrul narațiunii este, evident, personajul central al romanului —: *marinarul* omorîse albatrosul, Peters a ucis, după episodul tragediei la sorți, pentru a supraviețui dar e, totuși, adînc pătruns de sentimentul culpabilității sale. Actul romanului lui Verne cît și poemul lui Coleridge sînt păcîrșite de semnificația motivului singurătății umane, al păcatului originar. Pentru că acel relativ optimism al lui Verne este oarecum forțat: el, care insistă atît de mult asupra rolului divinității în evoluția evenimentelor relatate, este primul care realizează nevrozismul regăsit de cei doi frați comandanți de corăbii. Len Guy pe *Halbrane* și William Guy pe *Jane*, năpăstesc ani după naufragiul acesteia din urmă și în imensele pustietăți ale Antarcticii. Și ce s-ar putea spune despre această căutare pretins « umanitară », cînd adevăratele mobiluri ale autorului — care este și protagonistul intervenind în mersul evenimentelor și identificîndu-se de fapt cu autorul — sînt spiritul de aventură și descoperire, goana către mistical pol? Pînă la urmă, numărul de vieți omenești sacrificate în timpul călătoriilor e mult mai mare decît al naufragiaților salvați (în final tot sînt, de fapt, niște naufragiați) și, din momentul în care se succed catastrofele — aici, după un demarș foarte lent, evenimentele se precipită, ca de altcînd ori la Verne —, romanierul este obligat în fiecare clipă să facă bilanșul supraviețuitorilor.

Dorăncă, de-a lungul întregii narațiuni, un necrozism implicit sau, în orice caz, un puternic sentiment al erezilor sociale: există sclăpi și există sclavi. Viața unuia din nenorociții din Falklands valorează foarte puțin comparativ cu a unuia din personajele principale.

Pentru Verne, a merge « mult mai departe » decît Poe înseamnă urmărirea textului acestuia pas cu pas și grad de latitudine cu grad de latitudine, « vînzînd », adică imaginînd pretențiuni cu totul altceva decît descrierea predecesorului său; cîndă metodă de compoziție, amintind-o pe aceea a unor erudiți ce socotesc că fac operă originală elaborînd sistematic contrariul unor creații anterioare.

¹ Vezi articolul lui J. M. Sarrault: « Pe urmele lui Jarry la Artur Gordon Pym: Sfinxul gheșurilor, Don Yack », *Studiul englez*, iulie-septembrie 1972. După părerea noastră, prototipul literar rămîne *Salado bătrînului marin* a lui Coleridge care, după mîsurile lui Wordsworth, are la bază povestea albatrosului releat în *Călătoria lui Shalott* — *Lălmășie* (în 1901 și 1915) de Valéry Larbaud. Cît despre *Don Yack*, semnalăm pătrunderea observațiilor ale lui Louis Perrot în al său *Stăruie Cendrars* (Collection *Poètes d'aujourd'hui* ed. Seghers).

Procedînd altfel decît Poe, Verne a crezut că procedează mai bine: moartea continuă să planeze deasupra singurătăților Antarcticii, dar spiritul de contradicție îl face pe Verne să substituie temelor glaciației și albului pe acelea ale vulcanismului și magnetismului, înlocuind adesea cu negru ceea ce ne-am fi așteptat să fie alb. Există o temă ce reapare la Coleridge, Poe și Verne: aceea a corăbiei mortuor, la care Verne se referă doar pentru a afirma că nu a înlătit-o niciodată. Totuși, lui Poe nu i-ar fi plăcut impresiunea descriere a cadavrelor înghețate al lui Pym așezînd la muntele malefic. Cendrars declară că scrisese *Don Yack* pentru a ilustra concepția schopenhaueriană pe care și-o simțea proprie: « Lumea este reprezentarea mea ». Dar, înaintea lui, Coleridge, Poe și Verne nu făcuseră oare același lucru?

COLERIDGE

POE

PIERRE-ANDRÉ TOUTTAIN

Sub semnul dublului romantic

Influențat de Hoffmann și mai ales de Edgar Poe, Verne acordă un spațiu larg, în paginile mai multor romane și a unei reviste, temei dublului. Perechile sînt reprezentate fie de gemeni (emoționații *Frați Kip* sau ucigașii Rorique, din *Nord contra Sud*), de rivali (ziariștii Alcide, Jolivet și Harry Blount din *Michel Strogoff*), de dușmani — simboluri transparente ale Binelui și Răului (Sarasin și Schultze din *Cele cinci sute de milioane de pe Begum*, sau tinerii Briant și Doniphan din *Doi ani de vacanță*), de cupluri de personaje semănînd izbitor între ele (Philéas Fogg din *Oculul lumii* în optzeci de zile sau Pilotul de pe Dundre, suspecții amindoi, pe nedrept, pentru hoțiile comise de dublul lor). Dacă toți eroii amîntiți mai sus sînt imaginați în centrul unei existențe cît se poate de raționale, acel *Doppelgänger* — avatar al corupenților lui să crești de Jean Paul și Hoffmann — din *Neuvela, Frits Flacc*, aparține celui mai autentic fantastic. Ca o variație pe această temă, portretul prelungeste, în prezent, viața unor scumpi dispăruți: a celor din familia căpitanului Nemo (*Douăzeci de mii de leghe sub mări*) sau a soției concului Mathias Sandorf; proiectat într-o oglindă, el creează iluzia supraviețuirii cîntăreții Stilla (*Castelul din Carpați*). Perfect lucid și ferit de traumele provocate de diverși stimuli sau microbi — cum e cazul la Hoffmann, Poe, Nerval sau Maupassant —, Verne cunoaște o presiune a dublului în chiar existența sa. Amintim, în primul rînd, profunda afecțiune ce l-a purtat fratelui său Paul: să nu uităm că îl cunoștea pe Hoffmann destul pentru a putea afirma în *Călătoria spre centrul pămîntului*:

« Semănăm cu acest fantastic personaj al lui Hoffmann, care și-a pierdut umbra », curioasă dar simptomatice confuzie (umbra, reflecția, fiind dubluri naturale) care ne îndreptățește să ne întrebăm

JEAN PAUL
HOFFMANN

dacă a citit *Peter Schlemil* de Chamisso și *Umbra pierdută* de Hoffmann și dacă nu cumva atribuia acestuia din urmă ceea ce aparține de fapt primului. Încă mai familiară îi este opera lui Poe, după cum putuse « înțeli » exemple de acest gen și în opera prietenului său Alexandre Dumas. Ca orice personaje ieșite din comun, Verne a fost așadar, în propria sa viață, un exemplu de dedublare. Burghez aparținând cît se poate de tipic clasei lui, cu tendințe anarhiste evidente în mai multe din romanele sale de mare forță, « revoluționar ascuns » (după cum conchidea Pierre Louys), dar respectînd ordinea stabilită, apărător — prin condeiul său — al minorităților europene dar antidreyfussard, umorist genial dar creator solitar și aprig, autor căruia i-a plăcut să descrie numeroase « invenții moderne » dar care se lăuda că nu a vizitat Expoziția universală din 1900, anglofil « ascuns » dar totodată anglofob afirmîndu-și vehement astutudinea (*Aventurile căpitanului Hatteras*, *Douăzeci de mii de leghe sub mări*: *Copiii căpitanului Grant*, *Casa cu obur*, *Oculul lui în opțezi de zile*, *Hector Servadac*, *Doi ani de vacanță* și *Omulețul* sînt cele mai bune exemple care pot ilustra această rezervă admirativă), iată imaginea reală a lui Jules Verne, așa cum se înfățișează ea posterității: un vizionar angosast dar lucid, un romancier de un lirism voluntar cenzurat, o ființă dedublă a cărei încrengătură formează un sumptuos mozaic cu nenumărate și schimbătoare fațete.

MAX-POL FOUCHET

America, o proiecție verniană

Pentru americani, Luna nu
e mai departe decît Texasul

JULES VERNE

Și cînd mă gîndesc că Jules Verne a fost în America ! o Americă prin care el ne poartă și care trebuie să-i fi pătruns în sine, înfierbîntîndu-i globulele, galopîndu-i prin artere ca o turmă de bizoni.

Fără îndoială, unchiul Chateaubourg îi povestise despre ruda sa îndepărtată, viconte François-René de Chateaubriand. Îndepărată? Ca spirit, ne cheamă de multe. Strămoeșul acesta, pasionat de călătorii pe care nu se sfîia să le imagineze, nu era de loc foarte îndepărtat ! Căci nu văzuse și nu inventase el America ? Ea se potrivea temperamentului său, reliefului ei rimau cu relieful lui interior căruia-i simțea adînc, în el, contururile. Jules Verne posedă și el o Americă interioară. E firesc că a vrut să o verifice, să o compare cu cealaltă, cea adevărată. Cam pe la 1864, își întrerupe orice altă activitate, pleacă împreună cu fratele său Paul, se îmbarcă la Liverpool pe *Great Eastern* și, trăiască orașul pluvitor ! Iată-l la New York, din fața Niagara — ca și viconte — și « urcînd » pînă în Canada. Să

fie Jules Verne doar văr îndepărtat al lui René ? În acest caz, genealogia își pierde orice sens.

Și încă ceva: citiți *Muzeul Famililor* din 1864. Veți găsi acolo un eseu semnat de eroul nostru. Și consacrat cui ? Lui Edgar Allan Poe.

Dar să ne întoarcem la *Great Eastern*, acolo unde l-am lăsat pe Jules Verne. Vaporul intră în Hudson River, unde îl însoțesc vreo douăzeci de mici « tendere » cu balansier. Escală la New York și fi de opt zile — timp suficient, gîndește scriitorul, pentru a vedea capitala, valea Mohawk, lacul Erie, cascadele, « pînturile cîntate de Fenimore Cooper » ! ... Și, oaste, adaugă: « Există turști în vederăți, călători exprs căroră acest rîstimp le-ar fi ajuns pentru a vedea întreaga Americă ! »

Prin alcătuirea, prin aspectul său exterior, New York-ul, afirmă el, poate fi repede epuizat: « Cu nimic mai variat decît o tablă de şah ». Străzi care se încretaie în unghi drept, numite « avenues », cînd sînt longitudinale, și « streets », cînd sînt transversale. Broadway ? O stradă pe care cocioabele stau alături cu paletele din marmură, un adevărat fluviu de trăsuri, omnibuze, cabriolete, sarete, camioane enorme, deasupra căruia au trebuit aruncate poduri pentru a îngădui și pietonilor să circule ». Jules Verne citează la *Fifth Avenue Hotel*, unde « și se servesc, solemn, fripturi liliputane pe farfurii de păpușă ». Își încheie seara la teatrul Barnum: « Se reprezintă o dramă cu mare succes de public. În actual al potrualea izbucnea un incendiu stins cu o pompă cu vapori adevărați, manipulat de niște pompieri adevărați ». Și iată un lucru care-l ulmește: în holul hotelului, înțesat ca o bursă sau ca o hală, adevărată piață publică în care călătorii se amestecă cu trecătorii. « oricine intră poate servi gratis apă rece, pesmet și chester ».

Așadar, recitiți *Un oraș pluvitor*. Urmași-i pe ghid. Vă încredințez sfaturilor sale.

Jules Verne, așa cum l-a citit Rimbaud

Iată ! Tocmai am terminat de recit cărțile lui Jules Verne în care America apare — din diverse unghiiuri —, joacă un rol — uneori chiar pe acela principal. Desigur, le-ași citit și dumneavoastră: *Insula misterioasă*, *Școala Robinsonilor*, *Stăpînul lumii*, *Nord contra Sud*, *Testamentul unui excentric* ... Și-l citim pe Jules Verne așa cum, fără îndoială, l-a citit Rimbaud: de aceea Corabia beașă citează mai sus și încă multe altele ... Să-l citim pe Jules Verne nu ca pe un ignorant. Și să nu uităm că Simon Lake, faimosul armator american, își datorează vocația lecturii romanului *20.000 de leghe sub mări*.

America, țara « farfuriilor zburătoare », a cărților de science-fiction și a navelor Apollo este verniană. Ce vă spuneam eu ? America este indisolubil legată de copilărie. Ea ne obligă să învățăm tabla înmulțirii — *horresco referens* ! — dar ne îngăduie să alunecăm în sanie, alături de Philias Fogg și Passepartout, Miss Aouda și inspectorul Fix, pe întinderile necuprinse ale fanteziei.

În românește de ALINA LEDEANU

MICHEL BUTOR

Un geniu erudit și naiv

I. Lumile cunoscute și necunoscute

Toată lumea a citit pe Jules Verne și i-a simțit prodigioasa putere de a te face să visezi care a fost destinul geniului său erudit și naiv. Miturile despre care Jules Verne a scris, în limbajul lui precis, ne stăpinesc și astăzi. Se poate afirma, fără nici o exagerare, că sînt la originea « subterană » a aproape oricărei literaturi « fantastice » moderne, iar pentru acei care citește anticipările unor scriitori, — poate acum mai renumiți — este foarte limpede că au toate drept primă sursă *Călătoriile extraordinare*, făurindu-și partea cea mai de seamă a prestigiului lor din acest arsenal inepuizabil de naștere ce apărea lunar, atât de firesc, în *Magazinul de Educare și Recreare*.

Recitii aceste admirabile mari volume pe care editorul Hetzel le-a investit atât de somptuos, scind să-și aleagă bine ilustratori și gravori minuțioși: este de ajuns numai să-ți plimbi privirea asupra peisajelor submarine ce decorează *Dăușeci de mii de leghe sub mări*, pentru ca străvechul vis de a merge pe fundul apelor să se trezească în toată intensitatea.

Deschideți încăodă *Cinci săptămîni în balon*, Stranii reminiscențe vor reînsoții aceste imagini, impregnate deja de un anume mister modern, așa cum Max Ernst, bunăoară, ne-a învățat să-l admirăm în *Baloul Neșteptat*, *Traversarea Strimtorilor*, *Lumina Electrică*, *Un Nor de Lăcături*. Sau, mai bine, examinați, cu o nouă atenție, uimitoarea imobilitate a unor pregătiri de moarte, imobilitatea magică, ca un sacrificiu, s-ar putea afirma. Este o vinătoare ale cărei mișcări violente decada până se încetinesc, o luptă îngrozitoare, desigur, dar, în același timp, calmă și solemnă ca un rit, așa cum numai un Henri Rousseau ar fi putut s-o redea cu strălucire: uciderea unui tigris în *La Maison à Vapeur*, în plină noapte, în mijlocul unui decor curios de palisade, aceea a urșilor albi în *Jara blânilor*, sau aceea a bourului negru, într-o pică deasă, de către însoțitorii căpitănelui Hatteras.

Parcurgeți încăodă etapele din *Călătoria spre centrul pămîntului* și călădăși-vă cu Axel în apele Mediteranei. În această mare a primelor timpuri, sub cerul său de piatră, bîntuie de furtuni. Este de ajuns să urmăriți legendele pe care le comentează prin « fe-restrele » cărții; ele vă vor duce curînd la unele pasaje similare din opera lui Elvard, iar celalalt care le citește i se va dezvălui strania-l frumusețe.

... Nu-i vorba nicădăcum de succinte splendori dispersate: pasaje întregi se afirmă printre unele pagini uneori mai banale și ești captivat recitînd integral aceste bătrîne cărți în același timp foarte

* MICHEL BUTOR: *Essai sur les Modernes*, ed. Gallimard, colecția „Idées”, N. R. F., p. 35 și următoarele.

cunoscute și necunoscute, descoperind înetul cu înetul că se organizează într-o mitologie ciudat structurală, în timp ce misterele și problemele se multiplică, așa cum este normal, pe măsură ce discernem imensitatea planului.

În realitate, totuși această uriașă muncă descriptivă, tot acest ansamblu de povestiri, canalizează intenții mai mult sau mai puțin conștiente, fără îndoială, mai mult sau mai puțin explicite, mai mult sau mai puțin transparente, unele foarte puternic marcate care se dezvăluie treptat la lectură și prin confruntarea lor — Jules Verne descoperă pe nesimțite, — și face o judecată de valoare despre visul profund al științei de la sfîrșitul secolului XIX, prin care se înrădăcinează ca fapt de civilizație și mentalitate. El devine astfel un martor de primă însemnătate.

Este primul care a știut să transmită prin cuvinte, nu numai ade-vărată iubire pentru hărți și stampe, dar desenele acelea neliniște care ne scăpăna fiind copii, cînd răsfoim manuale de fizică, astro-nomie și chimie, sărmane cărți hide, prea grele de înțeles pentru noi, dar pline de cuvinte noi, de figuri indecifrabile și făgădueli. Într-o anumită știință găsește materia afirmațiilor sale, reînnoind astfel total imaginația despre modul de a ști, fiind precedat de unii, însă înainte de toți de Edgar Poe, pentru care avea o mare admira-ție și a cărui influență se poate constata în toată opera sa. Descoperă « la acest geniu straniu și contemplativ » (cum îl definește chiar Jules Verne în *De la pămînt la lund*) exemplul unei opere literare axată pe intenții care depășesc absolut vechiul concept de literatură...

II. Criptograma

Să descrii lumile cunoscute pare foarte limpede și foarte simplu în pozitivul secol XIX; dacă, pe de altă parte, cineva ține să ne prezinte lumi necunoscute — pentru motivul luminos că nu existau înainte de a fi povestite —, ni se oferă astfel o născocire teoretic pură ce poate fi agreabilă și în toate cazurile perfect gratuită și reconfortantă. Dar care este maniera de a învățași cele două domenii, de a trece cu atîta ușurință pe nesimțite de la una la cealaltă, în-cît nu se mai poate ști unde se află limita între fantezie și realitate? Visul însoțește și urmează după o descriere extrem de pozitivă, fără ca cea mai neînsemnată fișură să se producă între ele.

Se știe cît de mult era preocupat Jules Verne de problema verosimilului. Prin ideea progresului științei și a posibilităților de îmbu-năcișiri tehnice pe care aceasta le presupune, el găsea mijlocul de a face mereu credibil, irealul. Tocmai o asemenea atenție scrupuloasă, această strădanie permanentă de a-și susține visul, îl făurește o parte din putere. Dar dacă modul lui de argumentare nu distruge ceea ce trebuie să sustină, motivul nu poate fi altul decît că acest mod de argumentare este « real ». Ceea ce înseamnă că nu-i vorba nicădăcum de un procedeu de expresie care s-ar supraadăuga unei născociri independente. Dimpotrivă, ipoteza științifică și explicația sînt chiar mijloace ale născocirii.

Dacă visurile lui Jules Verne sînt atât de « firești », cauza trebuie s-o căutăm în faptul că el « ascultă » sau « vede » visurile în natură,

MAX ERNST
ROUSSEAU VAMEȘUL
ELUARD

În sensul cel mai strict al unor asemenea termeni. Nu există pentru el o deosebire ireductibilă între creațiile omului și fenomenele naturii. Realul nu este decât un fel de adormire a imaginării lui. Omul se află în acord profund cu lucrurile, care sugerează invențiile oamenilor. Trecerea de la real la imaginar se face pe nesimțite, deoarece natura, ea însăși, visează și omul sfârșește prin a înfăptui chiar aceste visuri, într-o măsură poate mai redusă, cu mai puțină măreție, însă destul de perfect: el le desăvârșește, le dă adevărul tel. El împlinește făgădueliile care sînt înscrise înăuntrul lucrurilor.

În adevăr, remarcabilă este abundența de bolți, piloane, arcade, castele aparente, catedrale naturale. Dar asta nu-i esențialul, căci natura făurește în via de umitoare constantă, de o umitoare vigoare, fiindcă apare un tot mirajele ei, și acest vis le conține pe toate cele precedente.

... Natura visează orășe. Și dacă omul poate într-o oarecare măsură să înfăptuiască o străveche dorință a lumii, se datorește lumii, și pentru că lumea este într-un anumit fel « transparentă »: ea își poate cunoaște rațiunea de a exista. Dar această posibilitate efectivă și eficientă nu include cunoașterea actuală a rațiunii sale. El o descoperă, dar n-o descoperă decât înțetul cu înțetul și ca din întâmplare. Lumea, în totalitatea și în amănuntele ei este un cifru.

O asemenea afirmație nu pare deloc paradoxală acelor care ar vrea să-și amintească de rolul primordial pe care îl joacă unele criptograme în cele mai multe din romanele lui Jules Verne. Amintiri-vă: descifrarea unui mesaj îl determină pe profesorul Lidenbrock să facă voiajul său în centrul pământului. Lectura triplului apel lansat de căpitanul Grant îl obligă pe copiii lui să plece în căutarea sa. Dar, aceste mesaje nu erau cufre în intenția autorului. Din cauza împrejurărilor pe care fiecare le-a provocat în mod separat, ele nu oferă un sens lizibil; numai confruntarea lor a îngăduit să fie înțelese puțin câte puțin. Descifrarea unui text condiționează salvarea lui Juan Dacosta, în *La Jangada* sau pierderea lui Mathias Sandorf.

Dar criptograma nu este decât exemplul cel mai clar al « enigmelor », simbolul acestor « enigme reale » pe baza cărora sînt construite cele mai multe din romanele lui Jules Verne. Fiind date unele fenomene inexplicabile, trebuie să se găsească o « soluție », iar de această soluție depinde salvarea sau moartea. Iată modul său cel mai obișnuit pentru explicarea științifică... Orice ar fi de îngrozitoare o situație, cunoașterea ei este singurul mijloc de salvare.

Dar enigma « științifică », prin care se poate face o apropiere de romanul polifist, se integrează, la rîndul ei, într-o enigmă mai importantă. Relativ la trecerea însoțitorilor căpitanului Hatteras peste zăpada roșie, Jules Verne, după ce a dat explicarea științifică, afirmă: « Fenomenul deși poate fi explicat nu este mai puțin ciudat ». Explicarea științifică a unui fapt este departe de a-l epuiza semnificația. Căci poate fi inclus într-un ansamblu de fapte, explicable — ca și el — fiecare separat, prin considerații deosebite, dar a căror coincidență și convergență implică o nouă explicație ce le-ar putea îngloba pe toate. Se poate că tipul perfect al acestor enigme de situații îl găsim în *Insula misterioasă*, unde celor mai mulți din naufragiați li se întâmplă diverse « hazarduri », fiecare explicabil separat, dar care

apreciate în ansamblu fac să se tragă concluzia că există ceva în insulă care vrea să acționeze fără să se dezvăluie. Acțiunea lui nu tulbură ordinea obișnuită a naturii; la început, fiecare din aceste hazarduri nu poate servi drept probă pentru existența lui; totuși o asemenea probă este îndubitabilă și evenimentele viitoare nu vor putea decât s-o confirme.

Astfel Jules Verne — chiar el — ne invită să nu lășăm să se disperneze « fragmentele » pe care ni le oferă, și ne arată că înmănunchierea și minuțiozitatea examen ar putea avea un anumit interes. Aceasta-i toată problema însemnătății operei lui, obligîndu-ne s-o reconsiderăm.

... Foarte clar, există o primă organizare sistematică a călătoriilor, prin simplul fapt că Jules Verne ține să facă o descriere totală a lumii, înțineriile lui se repartizează pe suprafața globului ca o rețea extrem de strînsă, cu două sau trei explorări de o însemnătate considerabilă în interiorul sau exteriorul planetei noastre. Dacă le notăm pe o planisferă, vom observa că există foarte puține regiuni cunoscute sau, — pe vremea lui, — problematic stătute, pe care vreunul din călătorii lui să nu le fi vizitat. Dar numeroase sînt lucrările unde latura geografică este cu totul accidentală, episodică; și, pe de altă parte, care este sensul acestor explorări complete, cu alte cuvinte de ce se pleacă în călătorie?

Este evident, — date fiind proporțiile enorme ale operei lui Jules Verne, și marea sa bogăție în pofida inegalității — că un inventar complet al tuturor temelor asupra cărora rovine sau este dificil de realizat. Dar unele din ele apar atât de clar încît le putem lua drept ghid. Iar un pasaj din *La Maison à Vapeur* răspunde imediat la întrebările care ni le-am pus.

« Cîțiva călători — cei mai mulți englezi — după ce au parcurs cea mai mare parte din India septentrională într-un tren ciudat tras de un elefant din tablă de oțel, ajung la contraforturile ozonificate ale Himalaiei unde trebuie să-și petreacă vara. Discuția se poartă despre acești munți, a căror înălțime nu putuse fi încă stabilită, dar: « Asta o să se întîmple, răspunde căpitanul Hod, așa cum o să facem într-o zi, călătorii la Polul Nord și Polul Sud ». « — Firește » « — Un voiaj pînă în străfundurile oceanului. » « — Fără nici o îndolală. » « — Călătorii în centrul pământului. » « — Bravo, Hod. » « — Așa cum o să se facă totul, — am adăugat. » « — Chiar o călătorie în fiecare din planetele lumii solare, pe care nimic n-o va putea împiedica. » « — Nu, căpitan, am răspuns. Omul, simplu locuitor al pământului, n-ar ști să-și depășească limitele. Dacă s-a pîcînt de scoarța « terrei », el poate să-și pătrundă toate tainele. » « — Poate, trebuie, rețuă Banks. Tot ce este în limita posibilității trebuie să fie și va fi înfăptuit. Pe urmă, pentru că omul nu va mai avea nimic să cunoască de pe globul pe care îl locuiește... » « — Va dispărea cu sferoidul care nu va mai avea nici un mister pentru el — răspunde căpitanul Hod. » « — Nu, gîsnu din nou Banks. Acum se va bucura ca stăpîn și va ști să cîrască toate focurile. »

Text curios sub multe aspecte: este de mirare că Jules Verne neagă radical orice posibilitate a unor călătorii interplanetare, într-o pagină care datează din 1880, atunci cînd mult timp înainte imaginasem *De la pămînt la lună* și *În jurul lunii*; dealtfel chiar în 1876, descria

în *Hector Servadac*, un voiaj prin lumea solară. Este clar că își dădea seama perfect de bine despre caracterul fantastic al ipotetzel pe care o descria în această ultimă carte, stăruind el însuși de mai multe ori. Dar, mai ales, simte foarte mult nevoia să sublinieze legătura ce există între om și situația lui în cosmos, și rolul primordial pe care trebuie să-l aibă față de planeta noastră, încât preferă să renunțe pentru un timp la ambițiile și la exigențele sale spre a delimita acest loc și a-i preciza funcția...

În românește de ALEXANDRU BACIU

PAUL DELVAUX

Un « climat Jules Verne »

Aveam zece ani când am primit cadou o carte din colecția Hetzel, care nu era alta decât « Cinci săptămâni în Balon » și « Călătorie spre centrul pământului » de Jules Verne.

Eroul « Călătoriei spre centrul pământului », este, cum lesne se știe, profesorul Otto Lidenbrock. Ilustrația, care îl înfățișează pe profesor examinând o goadă, m-a fermecat încotdeauna, încă de la acea vîrstă. Mă captiva nemăpomenita călătorie spre centrul pământului și latura puțin comică, foarte pitorească a personalității profesorului. Copiasem, chiar, desenul lui Riou și îl prinsesem pe perețele camerei mele de lucru.

Anii au trecut și într-o zi, călătorind de la Namur spre Bruxelles, mi-a venit ideea să încorporez acest personaj, așa cum l-a conceput Riou, într-un tablou care să redea climatul în care evoluează profesorul Lidenbrock. Am realizat la început, fără să recurg la ilustrația lui Riou, ci numai la amintire, o primă lucrare din ciclul « Fazele lunii », afliată în prezent la Muzeul de Artă modernă din New York (1939). Îndată ce am putut avea cartea, am reluat-o întocmai în a doua lucrare « Fazele Lunii » (1942) ce se află în momentul de față în colecția Van Geluwe, la Bruxelles, apoi în « Congres » (1943), și, deasemenea, în « Școala savanților » expusă la Muzeul Secolului XX din Viena (1958).

Acestul personaj straniu îi datorez într-adevăr o serie de mai multe lucrări, care, fără el, nu s-ar fi născut niciodată căci l-am reluat într-un ciclu de tablouri « climat Jules Verne », foarte importante pentru mine.

RAY BRADBURY

Cîtă frumusețe și cîte miracole! Transmiteți!

În cursul unei convorbiri avută cu prilejul aniversării a cincizeci de ani de la moartea sa, Jules Verne propune o formulă inventativă și vizionarilor.

Mașina de explorat timpul se opri; m-am dat jos într-un nor de ceață și am stat pe loc să ascult. Domnea tăcerea. Era o totală lipsă de zgomot, tăcerea pe care o percep acela care se urcă în cer cu balonul. Rămăs bun lumii, și, totodată, rămăs bun zgomotului pe care-l face. Nu mai rămîine în acel moment decât un suflu slab în corzile balonului, în vreme ce mergi în derivă așa cum te duce vîntul.

Această tăcere de ascensiune în balon ținu un minut întreg, apoi apele unei mări liniștite se strecurau pe țărmul pe care stăteam. Marea era pustie, pămînturile continentului îndărătul meu erau și ele pustii, cînd dintr-odată, am zărit, venind de departe prin ceață, un bărbat îmbrăcat într-un costum închis, mergînd cu pași mari. În decursul ultimilor o sută de ani, neamărate mulțimi de oameni văzuseră pe acest bărbat făcîndu-le semn de peste mări necunoscute și, la chemarea lui, alergaseră spre el, auzindu-și numele pe deasupra valurilor, și i-au răspuns chemîndu-l pe al lui:

— Domnule Verne! am strigat. Jules Verne!

Cîteva minute mai tîrziu, pășeam în tăcere unul lîngă celălalt, de-a lungul coastei sălbatice.

Nu pot crede, spuse în cele din urmă Jules Verne, că ați străbătut toată această cale pentru a dialoga cu mine, sub pretext că este a cincizeca aniversare a morții mele, nu, nu. Cum ați călătorit: cu o mașină de explorat timpul? Cu o mașină de scris? Ei bine, noi, morții, avem și noi mașinile noastre pentru călătorit în timp: cărțile mele continuă să trăiască, să respire, să se miște. Datorită lor, călătorec și cunosc anul vostru 1955 tot atît de bine cît cunoașteți voi anii vieții mele. Dar ce vreți să mă întrebați?

Mă uitam la acest bărbat înalt,¹ de o energie calmă și concentrată; purta barbă și mustață dar buzele viguroase, trăsăturile ferme și regulate nu puteau fi ascunse.

— Articolul pe care-l pregătesc s-ar putea intitula: « Jules Verne prezice viitorul pentru perioada 1955—2005. »

Brusc, Verne se opri:

— Nu am prezis niciodată viitorul, am prevăzut numai mașinile. Le-am văzut în embrion, nașterea lor parea inevitabilă. Aș putea la fel de bine să le prevăd pentru epoca voastră. Dar, în ceea

* Acest text al lui Ray Bradbury, dialog imaginar cu Jules Verne, a fost publicat în *New York Times Magazine* din 30 martie 1958.

¹ Verne s-a născut în 1828, în Le Havre, Franța. A murit la 24 februarie 1905, în Amiens, Franța.

² Verne era înalt de 1,78 m (informație comunicată de domnul Daniel Compère).

ce-i privește pe oameni, și ceea ce vor face cu acele mașini, nu pot propune decât ipoteze.

— Dați-mi voie să formulez astfel întrebarea, am spus eu: Dacă ați scrie astăzi, ce ați scrie?

Verne pormi iar. Cesta pierise și cerul era dintr-odată de un verde închis; simțeam că ne scufundăm cu toată viteza sub apărea oceanului.

— În primul rând, spuse Verne, aș scrie *Douăzeci de mil de leghe sub mări*.

— Din nou?

— Și mereu din nou, peste cincizeci de ani, peste o sută de ani! Priviți-o, marea rămâne un mister; s-a schimbat oare într-altul după Războiul de secesiune? Este pentru voi mai puțin adânc, mai puțin întunecat? Nici înainte de mil de ani n-o s-o cunoaștem. Mai curând vom cunoaște stelele.

— Și *Insula misterioasă*, și pe ea ați scrie-o încă o dată?

— Desigur. Și *Insula cu elice* și *Sfinxul gheajurilor* și *Mărețul Orion* și *Un oras plutitor* și *Călătoria spre centrul pământului*. Ce cunoașteți voi în 1955 din anumite regiuni polare, din anumite jungle sud-americane, ce știți despre insulele pustii din cele mai îndepărtate mări astrale? Stratosfera nu rămâne pentru voi un mare ocean necexplorat? Mă voi duce pretutindeni unde există o necunoscută ce ar trebui să fie adusă cunoașterii. În epoca noastră, ca și în a mea, nu am să prezic realizări în viitor, ci numai zgomotul confuz și slab al oamenilor care cu mașinile lor ronțăie din marginile Necunoscutului.

— Dacă ați scrie astăzi, s-ar găsi în cărțile dumneavoastră o conștiință mai limpede a condițiilor politice și sociologice? V-ați pune în slujba vreunei mișcări sociale sau naționale?

— Singura cauză pe care am apărut-o vreodată, a fost aceea a Umanității, spuse Verne, presiunile politice, teoriile sociale, dogmele sunt secundare în raport cu scopul global al Umanității și al setei de aventură. Văd lemingii precipitându-se spre mare, somnii urcând fluviile pentru a asigura perpetuarea speciei, văd omul în marile sale mișcări de marea, și toate acestea mă fascinează. Vă indignați: nu ar trebui să fim fascinați de Flux, de presiunea pe care Universul o exercită asupra Omului. Vă ocupați de cauze microscopice, de efecte, de motivații și contra motivații, de procedee filipinane în scopuri filipinane în interiorul acestui Flux vital. Uitați, ca majoritatea oamenilor, acest misterios Rîu care vă conduce de la un izvor fără obârșie spre o mare insondabilă și fără margini. Eu! Sunt fascinat. Nu sunt nici Wells al vostru, nici Huxley, nici Orwell.

Nu sunt decât Jules Verne. Condamnați-mă dacă vreți. . . Marea trece, omul trece cu ea, și dacă îi place și dacă nu. Observați acesteia cu carnetul de note în mână, în timp ce scriu «romanele mele geografice».

— Romane geografice, — îmi place expresia.

— E mai puțin rebarbativ decât «științifico-fantasticul» vostru — ce a devenit poezia în asta?

— Epoca noastră nu e poetică, spunem «științifico-fantastic» pentru că ne temem de implicațiile sentimentale ale «romanului geografic».

— Cum, exclamă Verne parcă împungându-mă cu barba, dar poezia nu lipsește din nici o epocă! Voi o negați, dar ea abundă în voi. Ea îi precipită pe marinarii voștri spre corăbiile lor și pe piloții voștri spre avioanele lor cu reacție. Orice știință începe cu romanescul, slăbește în mod natural pentru a se concentra asupra faptelor și, când faptele se usucă și devin fragile, mecanismul de reînălțare, de întărire a concepției romanesce a realului, se declanșează și trebuie să fie așa, pentru că sunt atâtea lucruri pe care nu le știm și pe care nu le vom ști niciodată.

— Nu v-ați intitulat cărțile dumneavoastră și *Călătorii extraordinare*? am spus eu. Ce păcat că o parte din atracție se pierde când traduci.

— Puneți la loc atracția! I spuse Jules Verne grăbind pasul. Învățați pe om să se identifice cu pasiune cu acele mașini care reușesc în ele întrebunări și scopuri multiple, reprezentând ceea ce flinta noastră are mai bun de oferit. Doamne, îmi amintesc că am văzut în Scoția sculptura gigantescă a lui Great Eastern, acel vapor de necrezut construit pe jumătate¹, de neprețuit pentru oamenii cei copleșiți pentru mare. Îmi amintesc de Parisul pradă febrei oamenilor care sacrificau totul pentru a construi și a lansa tăcutele lor baloane în cer.

— A fost epoca «Uriașului», balonul destul de mare pentru a transporta o familie întreagă în jurul lumii, nu este așa?²

— Da, a fost epoca în care se vorbea despre Arctica, de coastele Africii, de misterele Lumii, de toate acele lucruri pe care le-am pomenit în povestirile mele, despre vapoare și mașini zburătoare: pe acestea le găsem pe jumătate construite de Leonardo Da Vinci și le terminam în mintea mea, și îndrăgii lor erau un singur scop.

— Care era acela?

— De a stăpâni Haosul, răspuns lăstăit Jules Verne, de a înfringe timpul care ne înghite, de a împiedica Desertul să absoarbă Orașul.

— Această este tema fundamentală a majorității cărților dumneavoastră?

— Da, chiar dacă ascunsă, această temă este fundamentală, aproape identică la cele două miliarde de oameni care populează pământul astăzi. Omul călătorește pentru a cunoaște și a cunoaște înseamnă a supraviețui. Dar aptitudinea sa pentru călătorie depinde de oameni ca mine care știu să citească în Vapoare și Baloane și focuri de artificii mai mult decât supraviețuirea, care văd rumenile, gloria, aventura, bogăția, puterea în tot locul. Noi, scriitorii de povești, mergem înainte și chemăm, și lumea ne urmează, ne ajunge, și atunci vine rîndul altor povestitori să stimuleze noi generații cu vise care le vor conduce spre realizări, pentru a face astfel să mai împingă cu un pas înapoi haosul.

¹ Verne s-a dus în Scoția în 1859; în timpul pederii sale în Regatul Unit, a vizitat Great Eastern-ul amarat pe Tamiza lângă Londra. A călătorit la bordul lui în 1867, când a plecat în Statele Unite. Acest pachet, cu destul agitat și uneori tragic, a fost evocat de Verne în romanul *Un oraș plutitor* (1871).

² «Uriașul» a fost marele balon al lui Nadar; în 1863, împreună cu soția sa, Nadar a fost cist pe ce să piară în timpul unei din expedițiile «Uriașului», balonul izbîndu-se în portul Hanova.

LEONARDO

WELLS
HUXLEY
ORWELL

— Întotdeauna haosul?

— Da, haosul acesta nu ne place, acest univers material care posedă propriile lui legi de neapăsare care ignoră preocupările noastre. Omul nu va respira după voia lui decât după ce va fi făcut ascensiunea celui mai înalt Everest: spațiul. Nu pentru că acesta se află aici, în fața lui, nu, nu, dar pentru că trebuie să supraviețuiască și supraviețuirea înseamnă că trebuie să populeze toate lumile tuturor orilor.

— Așadar, astăzi, ați scrie din nou cartea *De la pământ la lună*?

— Da, aș scrie-o; protestez împotriva unei existențe lipsite de sens. Spun că omul nu ar fi lipsit de semnificație dacă ar putea face ascensiunea acestui ultim vîrf întunecat, acest vîrf pe lângă care Everestul, lucrul de la sine înțeles, nu înseamnă decât un exercițiu de antrenament a posibilității sale de rezistență, de voință, a tuturor sale romantice.

— Atunci, călătoria în spațiu nu este doar o naștere întâmplătoare a citorva scriitori și gînditori?

— Am apucat în această direcție de cînd am coborît din copaci. Omul cavernelor a intuit-o în nopțile de iarnă, cînd numai stelele îi aminteau că undeva, undă nu puteau ajunge, ardeau focuri, tot atîta de fierbinte cum arde vara. Cristofor Columb și Cortez au reluat impulsul omului din caverne și l-au dus mai departe, îmbrăcîndu-l în veșminte sumptuoase, acelea ale Imperiului, ale bogăției, ale reușitei, ale Divinității. Pentru ce o scenă atît de magnifică, dacă trebuie să asasinzi actorii în culise!

— Deci călătoria în spațiu cam în jurul anului 2005 este inevitabilă?

— Poate fi oare împiedicat omul să se agățe de un trunchi de copac în clipa în care se prăbușește de pe o faleză? Autoconservarea instintivă care clocește în « romanele geografice » va lumina calea care conduce la responsabilitatea pe care omul nu o poate evita. Concepția ideală, căutarea, descoperirea, deducția: urmînd acest proces, istoria noastră își desface scara lui Iacob, continuu, la nesfîrșit. Un singur lucru poate întrerupe ciclul.

— Cred că ghicesc, am spus eu, este haosul chiar din om.

— Da, cealaltă jumătate de om, mamutul păsor, păsăunel erb agîtîndu-și veninul în obscuritate, visînd vise de noiri în formă de ciupercă. Mai simplu încă, ea șoptește: să distrugi, să mori, să uiei pentru totdeauna. Moartea, rezolvă totul, șoptește ea, și scuturi o mină de atomi ca un colier de perle negre. Această brută întunecată trebuie voi s-o stăpîniți cu pasine în cele mai bune mașini ale voastre și să vă eliberați de acelea, mai rele care o îndeamnă să moară în umbra ciupercii.

— Dar credeți că instinctul de conservare va triumfa?

— De un miliard de ani ne-am eliberat întotdeauna de războaie iraționale, de nebbie. Astăzi, ca întotdeauna, trebuie pusă în fața omului cea mai mare problemă a spațiului și a stelelor, a căror curcubere va trezi în el conștiința faptului că omenirea este mult mai mare și mult mai demnă de încredere decât dau de gîndit împărțirile continentelor sau înfruntările politice. Sînteți scriitor, spuneți-le: « Atenție, în timp ce aruncați în aer micile voastre inele de atomi

haosul pîndește cetății voastre! » Color tineri le veți spune: « În noaptea limpede a copilăriei, visați: în ziua limpede a maturității, înfăptuiți ». Îndărătul fiecărei explorator științific stă copilul care a fost el cîndva. Eu îl țin de mină pe acest copil, el, la rîndul său, ține de mină Eu lui mai vîrstnic, alcătum un lanț mistic și evocăm frînele mașinilor pe care nimeni nu le-a visat încă.

— Da, îmi amintesc, am spus eu, am citit memoriile lui William Beebe care a fost unul dintre primii exploratori ai oceanului într-o bătălie de oțel. El spunea că cele *Doudzece de mii de leghe sub mări* ale dumnezeavăstră stăteau la originea cercetărilor lui. Ce se mai poate spune despre *Călătoria spre centrul pămîntului*, nu a fost ea aceea care l-a încîntat pe Norbert Casteret să exploreze grotle și rîurile subterane? Și el a devenit unul dintre cei mai mari exploratori ai subsolului în Pirinei. Trebuie să mai amintim călătoria în submarin a lui Sir Hubert Wilkins, sub ghețurile polare? Nu a fost citată parola amiralului Byrd, « Jules Verne mă ghidoază ». Înșfîrșit, ceea ce nu este lipsit de importanță, dacă vi s-a conferit Legiunea de onoare, nu s-a făcut oare aceasta la cererea lui Ferdinand Lesseps, constructorul canalului de Suez?

Verne dădu din cap în semn de aprobare, privind marea care scălda coasta:

— Canalul acesta l-a construit mai înainte Lesseps cînd era copil, pe șuvoiul de apă de ploaie, de-a lungul trotuarului, în fața casei sale, împingînd noroiul cu picioarele, încălțat cu cei mai frumoși pantofi ai lui. Și ce istorie s-a declanșat cînd tatăl fraților Wright a dat drumul unui helicopter, jucărie de hirtie, care se urcă învîrtîndu-se pînă la plafonul saloniului și rămase agățat acolo, șoptind, spunînd acestor băieți ceea ce vîntul spusese de atîtea ori lui Icar, Montgolfier și da Vinci. Spunînd ceea ce noi, scriitorii, spunem cînd urmăm o tradiție de mai multe ori milenară.

— Există o tradiție atît de veche? am întrebare eu.

— Ea este una, mereu aceeași, spuse Verne. Cum ar fi izbutit Universul, care s-a dus să caute ființele în bălțile pline de alge, să le facă să iasă de acolo, decît spunîndu-le povești fără cuvinte despre minunțiile, avantajele pămîntului solid? Imbilizînd, forțată, împăsată, terorizată, marea se acoperi de o piele care a pornit să alunece, s-a tîrît, s-a ridicat, s-a clătînat, s-a ținut în picioare și a sîrșit prin a se numi om. Acum omul, eliberat de ocean, îndrăznește să se vizaze eliberat de pămînt și exclamă: « Continuați povestea! Noi am ascultat povestea voastră despre brațe și picioare și iată-ne umblînd! Acum spuneți-ne o poveste despre aripi, faceți-ne să simțim puful moale, prima mîncărime a penelor în umerii noștri. Miinți-ne, scriitorii, vom face ca totul să fie adevărat! »

Întorcîndu-se, Verne mă conduse de-a lungul coastei, pe urmele lăsate de pașii noștri.

— Ați scrie o carte despre bomba cu hidrogen? am riscat eu.

— Nu, spuse Verne, doar o carte despre facultatea pe care o are omul de a fi mai rapid decât războaiele sale. Uneori pentru a nu fi distrus, nu există altă posibilitate decât fuga. De fiecare dată cînd rațiunea a devenit mortal de irațională, omul a fugit, a întins pinzele, căutînd locul unde să devină el însuși. Asemenea oameni par

DA VINCI
MONTGOLFIER

niste lasi acelora care, lasati in urma, trebuie sa piara. Dar aceiasi oameni par intelepti unui univers caruia putin li pasa daca unii supravietuiesc, sau cine anume va supravietui. Dacă un singur Adam și o singură Evă ajung pe Marte, în vreme ce nava spațială Pământ arde în întregime până a nu mai fi decât cenușă, povestea va fi justificată. Spiritul salvat, Viața continuă, în mijlocul a tot ce este fără spirit și mort.

— Și credeți că stimularea curiozității noastre ne poate salva? am întrebat eu.

— Curiozitatea și concentrarea asupra structurii și asupra semnificației, și dorința noastră de a face ordine în haos, Prin căsătorie, copiii noștri supravietuiesc, structura noastră se păstrează, viața noastră continuă. Frumusețea și închinarea se transmit astfel de la părinți la copii. La fel este pentru rasa umană, care trebuie să crească familiei pe toate planetele tuturor stelelor. Continuitatea, stabilirea coloniilor noștri pe lumile cele mai îndepărtate, în așa fel încât să poată aprecia pentru totdeauna existența, ne va arăta în fine sensul urcușului nostru lung și uneori de nesuportat. Atunci, nemuritori, vom descoperi că nu au existat niciodată oameni găunoși, ci numai idei găunoase.

Ne-am oprit din mers și Jules Verne mi-a strâns mâna. Din nou, la țarmul mării liniștite, ceața se aduna în jurul nostru.

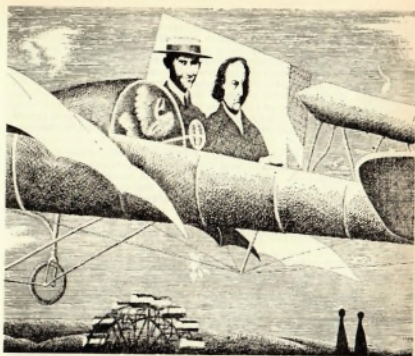
— Ah, oamenii sînt îndrăgostiți de hărți și de stampe, spuse Verne, de ce? Pentru că le pot atinge: la nord, la sud, la est, la vest și pot spune: « Noi sîntem aici, și iată necunoscutul — noi vom crește și el se va micșora ». Puneți-vă pe lucru. Faceți să treacă hărțile și stampele prin ușile închise ale bisericilor, pentru copiii care sînt greșit învățați. Puneți capăt întrunirilor politice printr-o simplă suflare. Vă amintiți cum, cînd erati copii, treceați un mesaj de-a lungul unui rînd de fotolii la teatru, din ureche în ureche. Faceți la fel și acum. În urechea tuturor acelora care, curînd, vor fi niște oameni cu rațiune, murmurăți: « Hei! Priviți acolo sus, priviți aici! Cîtă frumusețe și cîte miracole! — O lovitură de cot vecinului — transmiteți! »

Jules Verne plecase, silueta lui întunecată se micșoră de-a lungul țărîmului nesfîrșit. Oceanul se retrase de pe pietre, dispăru. Nu se mai auzea decît zgomotul unui balon ce se înălță într-un cer pustiu în care sufla un vînt slab. Mi se păru că-l zăresc pe bărbatul în costum întunecat întorcîndu-se și făcîndu-mi un semn de adio, de departe, chemînd prin ceață. Mulți, în trecut, au auzit această chemare, mulți o vor auzi, și mîine.

Și eu o repet, pentru ca s-o puteți spune fiului vostru, care la rîndul lui o va spune mai departe: « Cîtă frumusețe și cîte miracole! ... Într-o șoaptă: Transmiteți! ... »

În românește de LIDA IGIROȘIANU

CSEH GUSZTAV: Autoportret cu F. Kafka, desen în peniță, 1974. ►



ION HOBANA

JULES VERNE acest necunoscut

În 1895, Jules Verne era la apogeul unei prestigioase cariere literare. De pe culmea atinsă, el putea să vadă piscurile strălucitoare avînd drept nume *Căldările spre centrul Pămîntului*, *De la Pămînt la Lună*, *Douăzeci de mii de leghe sub mări*, *Ocolul lumii în optzeci de zile*, *Insula misterioasă*, *Mathias Sandorf*, *Războiul Cuceritorului*, *Castelul din Corpați*. Popularitatea lui depășise demult granițele Europei. Și totuși, la 10 aprilie, el îi scria tînrului său corespondent italian Mario Turiello: « Mă simt cel mai necunoscut dintre oameni ». Modestie! Discreție! Sau « mărturisire

care întredeschidea poate subconștientului său abisuri pe care el însuși ezita să le exploreze», cum presupune Jean Chesneau, într-un interesant studiu.¹

Această din urmă interpretare trebuie judecată în contextul unor tentative relativ recente de a elucidă «secretele» marelui scriitor. Suprarealiștii și urmașii lor au subliniat frecvența temelor inițiatice și a semnificațiilor ermetice în ansamblul operei verniene. Marcel Brion și-a intitulat chiar *Căldăria inițiată* eseul apărut în numărul special al revistei «L'Arc», dedicat scriitorului în 1966. La rândul său, Michel Butor evidențiază rolul important care revine temelor focului central și punctului central, «îndrăznind să sălăture celor mai frumoase pagini ale lui Henri Michaux viziunile submarine ale prizonierilor de pe *Nautilus* și descrierea furtunilor electrice care brăzdează văzduhul polar în *Căldăriile* și *aventurile căpitanului Hatteros*.²

Psihanaliza a fost și ea invocată pentru a explica prezența masivă a temelor insulei, comorii, forței metalice. Marcel Moré subliniază permanenta a două teme psihanalitice fundamentale: căutarea tatălui și prietenia indestructibilă dintre doi frați. Cărțile lui³ ne propun drept cheie în planul realității relațiile scriitorului cu editorul Hetzel și cu fratele său, Paul Verne. În această lumină, Iordul Glenarvan din *Copiile căpitanului Grant* este «tatăl sublim» al lui Robert Grant, iar Cyrus Smith din *Insula misterioasă* — cel al tânărului naturalist Herbert. Tema celor doi frați apare într-o manieră pregnantă în *Frații Kip, Nord contra Sud, Sfînxul gheajurilor*.

Jean Chesneau consideră aceste cercetări «profund justificate» pentru că «Ele îl desprind definitiv pe Jules Verne de albiul «literaturii pentru copii», îndrăcîndul căruia s-a adăpostit prea multă vreme; ele subliniază, mai ales, marea bogăție a operei sale».⁴ Vom reveni asupra «albiului» lui. Cît despre cercetările în cauză, ele reflectă fără îndoială o schimbare de optică în cercurile literare mai mult sau mai puțin oficiale, contribuind la înțelegerea locului care se cuvine *Căldăriilor extraordinare* în istoria literaturii franceze și mondiale. Ceea ce ne înseamnă cî trebuie să acceptăm explicațiile de sorgine inițiatice, ermetice, psihanalitice, înainte de a epuiza răspunsurile mai la îndemînă pe care ni le oferă interpretarea atentă a vieții și operei scriitorului. E o sarcină dificilă, dat fiind refuzul destinatarilor arhivei familiale de a renunța la embargo-ul instituit cu șaptezeci de ani în urmă. Sînt ei oare de condamnat? Marguerite Allotte de la Fuye, nepoata scriitorului și autoarea primei biografii verniene care utilizează mai substanțial această arhivă, scrie că, pe la 1900, Jules Verne «a rde sute de scrisori, hîrtii personale, registre de socoteli și chiar manuscrise inedite. La ultima sa mutare, a lăsat să se risipească amintiri și cadouri prețioase, parcă dinadins. El șterge urmele existenței sale materiale». Iată și mărturia unei scrisori adresate lui Mario Turiello, la 25 mai 1902: «Povestea vieții mele n-are nimic cu adevărat interesant, retatarea căldărilor mele n-ar fi nici ea mai acriștoare. Un scriitor nu interesează țara sa sau lumea întreagă decît ca scriitor». Putem deci presupune că embargo-ul despre care vorbeam nu e decît o expresie a dorinței implicite sau explicite a lui Jules Verne de a fi judecat de posteritate doar prin prisma operei sale. Dar a înțelege nu înseamnă neapărat a justifica. Accesul cercetătorilor la arhiva familială ar aduce, desigur,

lămuriri hotărîtoare privind aspectele controversate ale acestei opere prodigioase. Cu atît mai mult, cu cît, deseori, *Căldăriile extraordinare* par să fie legate de viața intimă a scriitorului, care recunoaște, de altfel, în *Claudius Bombarnac*: «Rar se întîmplă ca personalitatea unui autor să nu fie amestecată în ceea ce povestește el». Vom da un singur exemplu. Ecurile socialismului utopic sînt evidente în mai multe romane verniene, dar sursa lor exactă constituie încă un semn de întrebare. Corespondența lui Jules Verne ar putea să cuprindă precizări despre relațiile sale cu ultimii saint-simonieni, către 1860, sau cu concetățenul său nantez, doctorul Guespîn, adept notoriu al fourierismului și autor al monumentalei lucrări *Philosophie du XIX-e siècle, étude encyclopédique sur le monde et l'humanité* (1854).

Așteptînd revelațiile posibile, constatăm că, oricum, datele biografice cunoscute, scrisorile publicate, interviurile și, mai ales, *Înseși Căldăriile extraordinare* încheagă o imagine destul de deosebită de aceea a bătrînilui senin de pe copertile ediției «rouge et or». Am considerat întotdeauna mai semnificativă fotografia de la douăzeci și cinci de ani: cu brațele încrucișate, fruntea ușor înclinată, ochii plini de visurile care începeau să prindă contururile «romanului Ținutului». ... Dar, în 1895, Jules Verne avea șazecei și șapte de ani, era tradus pe toate meridianele și paralelele globului și se simțea «ca mai necunoscut dintre oameni» De ce?

Nu putem subaprecia șocul unor incidente biografice. Se știe că scriitorul a fost considerat un artist situat la periferia mișcării literare a epocii. Într-o scrisoare adresată lui Hetzel, el se referea la «importanța redusă pe care o au în literatura noastră aceste cărți, destinate în primul rînd tinerilor» și continua astfel: «Îmi amintesc că Paul de Saint-Victor, vorbind despre autorii *Magazinului de educație*, nici măcar nu mă cita». Și, în concluzie: «Dragă prietene, nu te supăra, dar nu cumva îți faci iluzii în legătură cu această literatură și cu devotatul dumitale, care ar fi, de altfel, incapabil să facă altceva?»

Din păcate, atitudinea lui Paul de Saint-Victor nu era singulară. Cei mai mulți dintre criticii și istoricii literari păreau să ignore însăși existența celebrului lor compatriot, iar cînd nu ignorau, Thibaudet îl cita în treacăt, iar Lanou îl dedica o jumătate de rînd cam disprețuitor. Însuși Anatole France, care avea să încheie *Pe piatra albă* cu o povestire utopică, dădea dovadă de o stranie opacitate: «Băieții prea naivi își închipuie, dînd crezare domnului Verne, că se merge cu autobuzul în Lună și că un organism poate să se sustragă fără urmărire legilor gravitației. Aceste caricaturi ale nobililor științe a spașilor celeste, ale antelci și venerabilei astronomii, sînt lipsite de adevăr, ca și de frumusețe» (*Cartea prietenului meu*, 1885).

Această desconsiderare se răsfrînge și pe alte planuri. Cavaler al Legiunii de onoare din 1870, Jules Verne avea să fie numit ofițer abea în 1892, la șazecei și patru de ani, în urma propunerii făcute încă din 1886 de Frédéric Petit, senatorul-primar al Amiensului, decît «mult mai mult în calitate de consilier municipal, decît de mare scriitor»⁵. Dar generalitatea guvernelor celei de-a treia Republici se oprește aici. Jules Verne nu va fi numit comandor și nu va primi nici măcar pămăle academice, distincție acordată cu destulă larghețe. Cît despre Academia Franceză, această culme a consacrării oficiale, iată un pasaj revelator din aceeași scrisoare către Hetzel: «Recent, enumerîndu-l pe romanierii care puteau pretinde să fie primiți în Academie, un ziar îl cita pe Daudet, Goncourt, Fabre, Féval etc., toți în afără de mine. Îmi închipui decît că, dacă mi-aș fi pus candidatura, mulți ar fi ridicat din umeri». În 1892, scriitorul revine, adresîndu-l din nou lui

¹ Une lecture politique de Jules Verne, Librairie François Maspéro, 1971, p. 19.

² «Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne», în *Essais sur les modernes*, Gallimard, 1964.

³ Les trois courbes Jules Verne et Nouvelles explorations de Jules Verne, Gallimard, 1960 și 1963.

⁴ Op.cit., p. 21.

⁵ Jules Verne, sa vie, son oeuvre, Les Editions Kra, 1928, p. 277.

⁵ Charles-Noël Marin, Jules Verne, sa Vie et son Oeuvre, Editions Rencontre 1971, p. 216-217.

Hetzl: « A intra în Academie între patruzei și cincizeci de ani, merge, a intra când tu însuși ieși în al șaiszecilea și patruzeciul an, nu mai meriți ostentala. Nu voi consuma niciodată să mă absoarbă cit ai trebui, cu atât de puține șanse de reușită, genul meu, se pare, născut academic ».

Lectura acestor mărturisiri dă naștere unei întrebări firești: de ce a rămas Jules Verne credincios genului care-l condamna la o subapreciere cronică? Era el, într-adevăr, « incapabil să facă altceva »? În lumina faptelor, afirmația pare mai curînd o ripostă indirectă și amară. Înainte de a deveni colaborator aproape exclusiv al *Magazinului de educație*, el făcuse altceva: comedii, piese în versuri, librete, nuvele, studii, articole de popularizare științifică. *Les Pailles rompues*, un act în versuri, avusese chiar douăsprezece reprezentații la Teatrul Istoric, fondat de Alexandre Dumas. Dar măsura posibilităților tinărilor scriitori o dăduse *Maitre Zacharius*, povestire publicată în 1854 în *Musée des Familles* și care vădea o certă vocație pentru literatura fantastică. Ne întrebăm, de altfel, care ar fi fost destinul *Căldurilor extraordinare* dacă autorul nu le-ar fi conceput și scris în mod deliberat pentru publicul juvenil. Oricum, sub curgerea fluidă a prozei verniene se ascund profunzimi și subtilități neabătute decît de foarte puțini dintre contemporanii scriitorului. Printre cei care le-au evocat mai tîrziu se numără George Călinescu: « Nu rareori forța lui vizionară este egală cu a lui Victor Hugo. Scîlul e încîntător, spiritual și foarte plastic. Impresia de halucinant provine din îndrăzneala de a se situa concret în condiții ipotetice, sugerate de știință »³. Iar Mihail Rălea se arăta încîntat de descrierile vegetației submarine: « Rareori culorile, simfonie cromatică, rareori balele de forme vegetale complicate, rareori aceste combinații pur vizuale au fost redată așa de fidel, cu simpla unealtă a cuvîntului. Rectitudinea imaginii lor polimorfă și policromă ne răsară în ochi, halucinantă ». De altfel, unele dintre operele postume — mai cu seamă, *Naufraziu* și *de pe Jonathan și Eternul Adam* — n-au nimic de-a face cu literatura pentru copii. Îndrăznim chiar să credem că ele n-ar fi apărut în timpul vieții scriitorului. Dar să nu anticipăm.

Explicația fidelității lui Jules Verne a putea fi căutată și în obligațiile asumate față de Hetzel. Prin șase contracte succesive, scriitorul se angaja să furnizeze două, trei și din nou două volume pe an. Munca sa efectuată cu neîndrăzneală și regularitate de metronom avea să ducă însă la o importanță « supraproductivă ». Începînd din 1890, Jules Verne scrie în conștientul anilor viitori, acumulînd manuscrise care nu vor fi livrate editorului neapărat în ordinea cronologică a elaborării. Pe măsura apropiării, de 1900, rezerva crește. Inter-o scrisoare din 15 ianuarie 1902, adresată aceluiași Mario Turiello, citim: « ... În acest an îmi apare cel de-al optzeilea și treilea volum, dar am alte șaisprezece gata și cel de care mă ocup acum va fi al o sutălea. Totul mă face să cred că ultimele vor fi postume ! ». Așadar, cel puțin în ultimii cinci, zece ani de viață, scriitorul ar fi avut timpul necesar pentru a încerca o evadare din sfera « genului neacademic ». Dar această desprindere nu era o chestiune de timp — și nici de posibilități, cum am văzut mai sus. Ar fi trebuit ca Jules Verne să vrea să scrie și, mai ales, să publice altceva, abandonînd planul ambițios pe care-l concepușese cu deceniu în urmă, cînd petrecuse zile întregi la Biblioteca Națională, devorînd tratate și reviste științifice. Ar fi trebuit să-și întrerupă *Căldurile extraordinare*, menite, așa cum arăta Hetzel în prefața la primul volum, « să rezume toate cunoștințele geografice, geologice, astronomice, fizice acumulate de știința modernă și să refacă, în forma pitorească și atrăgătoare care li este proprie, istoria universului ». Și ar mai fi trebuit încă ceva ...

³ Jules Verne și literatura pentru copii, în « Contemporanul » nr. 45, din 14 noiembrie 1958.

Am făgăduit că vom reveni asupra « alibiului » literaturii pentru copii, idee îmbrățișată cu fervoare de Jean Chesneaux și pe care alții au dezvoltat-o, înalțea lui, pînă la ultimele consecințe. Raymond Roussel îl scria lui Eugène Leiris, în 1921: « El (Jules Verne) este, de departe, cel mai mare geniu literar al tuturor veacurilor; el va rămîne cînd toți ceilalți autori ai epocii noastre vor fi uitați demult. De altfel, a-l pune pe copii să-l citească e tot atât de monstruos ca a-l pune să învețe fablele lui La Fontaine, atât de profunde, înțit foarte puțini adulți sînt capabili să le aprecieze »⁴. Comentarii moderni sînt mai prudenți în formulări, vrînd să ne convingă, de pildă, că « eticheta de autor pentru tineret ... este fructul unei autosugestii alimentate de anturaj și, mai ales, de însuși Hetzel ... »⁵. Dar care este opinia scriitorului?

În 1896, Edmondo de Amicis îl vizita la Amiens, vrînd poate să spulbere o legendă supărată, colportată de oameni ca prietenul său din Torino, care-l spusese, la plecare: « Te duci să-l vezi pe Jules Verne? Și dacă Jules Verne nu există? Totă lumea știe: *Căldurile extraordinare* aparțin unui grup de scriitori care și-a luat un pseudonim colectiv ! » Autorul lui *Cuore* avea să se întoarcă în Italia nu numai cu certitudinea miracolului său științific de genul laborios și metodic al unui singur om, ci și cu o mărturisire tulburătoare. În fața rafturilor cu cele optzeci de volume originale și sutele de tălmăciri în toate limbile Pămîntului, Jules Verne i-a spus mai tîrziu lui Moré confrate: « Vedeți, această difuzare se datorează în mare măsură faptului că, scriînd, mi-am propus întotdeauna, chiar sacrificînd arta, să nu las să-mi scape nici o pagină, nici o frază pe care să n-o poată citi copiii pentru care am scris ... și pe care-l iubesc »⁶. Această declarație care s-a pusă capăt definitei speculații privind adresa operei verniene și intențiile scriitorului. Să ne ferim însă de o simplificare primejdioasă.

Marcel Moré acordă un deosebit credit unei analize grafologice a lui Jules Verne, efectuată de Pierre Louys, care începe prin a-l caracteriza drept « Revoluționar subteran »⁷. Un calificativ întemeiat, chiar dacă metoda filosofică nu se pare discutabilă. Dar dovezile nu trebuie căutate în tentativa de a se lămbaci la nesprezece ani, evident clandestin, pe o corabie gata de plecare spre India și nici în depunerea candidaturii pentru consiliul municipal al Amiensului — pe o listă de neamă socialistă și radicală. De altfel, Marcel Moré fortăreațu născut și atunci cînd vrea să stabilească neapărat o legătură între Jules Verne și Nietzsche, pentru că acesta din urmă scria, în prefața din 1886 la *Aurora*: « În această carte, veți afla un om subteran, un om care strîngune, roșde și scobeste », sau pentru că amîndoi îl preluau pe Stendhal și au avut reacții identice față de Wagner. Fără a mai pomeni coincidențele semnalate de cercetătorul francez, ne vom opri la principalul argument invocat drept dovadă cîntă la influența exercitată de Nietzsche asupra lui Jules Verne. Este vorba desigur finalul nuvelei *Eternul Adam*: « ... zartogul Sofr-Ai-Sr dobinde încet, dureros, convingerea intimă a eternei reîncarnări a lucrurilor ». Și Moré conchide: « E limpede: cine ar fi putut decî să-l inspire lui Jules Verne ideea unei eterne reîncarnări, dacă nu lectura operei lui Nietzsche în care această temă deșin un loc fundamental »⁸. (Citește: operele lui Nietzsche). De data aceasta, apropierea pare într-adevăr firească, chiar dacă niciieri în opera și în corespondența verniană nu există vreo referire la filozoful german. Să ne

⁴ Cf. « L'Arc » second trimestre 1966, număr special consacrat lui Jules Verne, p. 82.

⁵ Charles-Nodé Martin op. cit., p. 141-142.

⁶ Edmondo de Amicis, *Una visita a Jules Verne* e *Victorien Sardou*, « Nuova Antologia » anno XXXI, vol. 66, t. XI, 1896, p. 5-23.

⁷ Marcel Moré, *Un révolutionnaire souterrain*, « L'Arc », op. cit., p. 34.

⁸ Op. cit. p. 41.

amintim, totuși, principiul parcimoniei enunțat de celebrul călugăr franciscan Guillaume d'Occam: «Să nu se înmulțească ipotezele, dacă nu e necesar». Altfel spus, înainte de a recurge la cele mai complicate și mai nesigure, trebuie să le epuizăm pe cele mai simple și mai ușor de verificate. Așadar, la întrebarea cam retorică «cine ar fi putut deci să-i inspire lui Jules Verne ideea unei eterne reîntoarceri», vom răspunde că această idee străbate întreaga literatură romantică, avîndu-și probabil izvorul în teoria catastrofelor geologice a lui Cuvier. Ilustrul savant francez explica dispariția unor întregi familii de plante și animale prin cataclismele care au distrus viața de mai multe ori în Istoria Pămîntului. De aici, descrierea



Bernardin
de
Saint-Pierre
sau
Jules Verne?

TUDOR
BANUȘ :
Insulă
familială —
desen

civilizațiilor străvechi din Căderea unui Înger a lui Lamartine, sau din Orașul dispărut și focul căzut din cer ale lui Hugo. Dar de ce n-am depista sursa livrescă a Eternului Adam în dialogurile lui Platon despre Atlantida, al cărei mit, supus în timp unor nenumărate avataruri, revine obsedant și în Călătoriile extraordinare? (Doctorul Clawbonny, din Călătoriile și aventurile căpitanului Hatteras, îl citează pe astronomul Bailly, care susținea că atlanții trăiau la Polul Nord; căpitanul Nemo îl conduce pe profesorul Aronnax pe fundul oceanului, pînă la vesticile capitalei scufundate; supraviețuitorii dezastrului global din Eternul Adam descoperă aceste vestigii pe continentul renăscut din ape). Și jocul poate fi continuat, enumerînd lucrările beletristice inspirate de ipoteza catastrofelor anterioare navelor lui Jules Verne; sau, dacă trebuie neapărat să apelăm la influența unui filosof, referindu-ne mai curînd la Schopenhauer (citac, printre alii oameni de cultură francezi și străini, în Claudius Bombarnac), pentru care istoria se caracterizează prin eternă repetiție a unor aparente înșelătoare... Oricum, Nietzsche nu are ce căuta în aceste speculații, de vreme ce ideea navelor se afla, în germen, în meditațiile profesorului Aronnax din Douăzeci de mil de leghe sub mări (1870) «Poate că, într-o zi, vreun fenomen eruptiv va reduce la suprafața valurilor aceste ruine scufundate». Cyrus Smith o dezvoltă în Insula misterioasă (1874—75): «În secolele viitoare, noi Columbii vor descoperi insulele Chimborazo, Himalaia și Mont-Blanc, rămășițe ale Americii, Asiei și Europei înghițite de ape». În sfîrșit, Eternul Adam (data elaborării e necunoscută) o reia și o amplifică: «... doctorul Moreno emise ideea că aceste vestigii trebuiau să aparțină anticei Atlantide și că fluxul vulcanic le-ar fi readus la suprafață»; «... întregul continent american fusese acoperit de valuri!»; «Continentul-dusî ruca spre sud-vest, Virginia ajunse în dreptul Tibetului, apoi al Himalaiei. Aici ar fi trebuit să se afle cele mai înalte, pînduri ale globului. Ei bine, în toate direcțiile, nimic nu depășea suprafața oceanului»; «... am trecut peste lanțul Urallilor, deveniți munți submarini și am navigat deasupra a ceea ce fusese Europa».

Spațiul acordat elucidării acestei probleme este justificat de gravele implicații ale ipotezei lui Marcel Moré, care ajunge să vorbească despre un «nietzscheism vernian» «avant la lettre» și să se întrebe dacă «zartogul Sofr-Al-Sr nu ar fi într-un anumit fel însuși Jules Verne, care și-ar fi petrecut ultimii ani al vieții descîndînd rebusul constituit de operele lui Nietzsche traduse în franceză»¹. Or, cu tot pesimismul din acești ultimi ani, generat de factori personali și sociologici², sensul profund al operei scriitorului este departe de a se confunda cu acela al pretinsului său model. Pînă și Eternul Adam, relatare sobră a unui cataclism planetar și a unui esec științific, demonstrează că optimismul lui Jules Verne, ca și acela al eroului său, fusese doar «tulburat iremediabil», dar nu pierdut. Viața vegetală și animală se adaptează condițiilor vitrege de pe ultimul ei refugiu. Iar supraviețuitorii își bicioiesc creierul amorțit pentru a lăsa omenirii ce va să vină un rezumat al cunoștințelor lor, ca «să scurteze calea dureroasă a unor frați pe care nu-i vor vedea!».

Dincolo de aserțiunile îndoielnice pe care le-am semnalat, articolul lui Marcel Moré cuprinde și destule observații întemeiate, ca aceasta: «... el (Jules Verne) a presimțit că mașina, devenind din în în zi mai perfecționată și luînd un rol din ce în ce mai important în viața omului, îi va îngădui acestuia să înfruntă destinul cu o forță amplificată în chip deosebit; totuși, nu fără riscul de a crea o atmosferă de apocalips necunoscută veacurilor precedente. Abordînd o problemă vit de

Op. cit., p. 41.

Vizi: Gărnăr Klein, Pentru oii citi pe Jules Verne, «Viața Românească», ianuarie 1974.

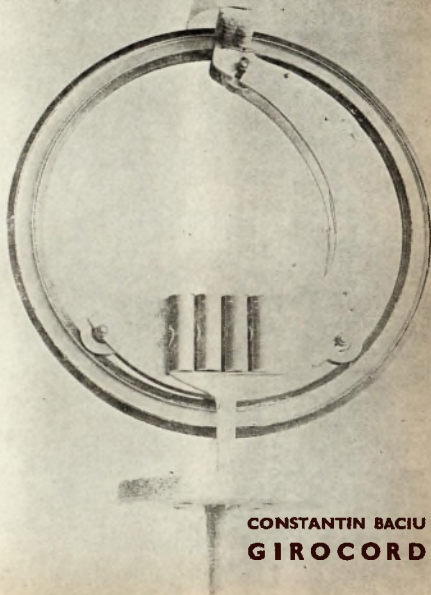
nouă și atât de dramatică nu în scrieri filozofice, ci în romane concepute înainte de orice pentru a-l distre pe tineri, nu se poate spune că Jules Verne s-a dat unei munci subterane avînd un caracter instructiv revoluționar! »¹ Fără îndoială. Dar acest caracter revoluționar nu se exprimă doar prin locul acordat mașinii — științei, într-un sens mai larg. Cercetările întreprinse în ultimele decenii au demonstrat prezența constantă în opera verniană a trei curențe principale: tradiția pașoptistă, ecoul socialismului utopic și individualismul liberalitar. Pentru noi, aceste noțiuni au mai mult o valoare istorică. Dar care putea fi reacția cetățeanului celui de-al doilea imperiu, încă sensibilizat de amintirea pucului bonapartist din 1851, reacția copilului și adolescentului crescuți în spiritul respectului față de împărat și de ordinea stabilită, cînd citeau frazele incendiare ale căpitanului Nemo: « Marea nu aparține despoților. La suprafața ei, aceștia mai pot să-și exercite drepturile nelegiuite, să se bată, să se devoreze între ei, să aducă toate ororile de pe uscat. Dar la treizeci de picioare adîncime, puterea lor nu se mai exercită, influența lor se stinge, forța lor dispare! Ah, domnule, trăiți în adîncul mării! Numai aici poți fi independent! Aici nu recunosc nici un stăpîn. Aici sînt liberi! ».

Ni se poate replica, pe drept cuvînt, că autorul și personajul său nu se confundă, că nu se cuvine să-i confundăm. Dar Jules Verne scrie undeva: « Dacă nu sînt totdeauna ceea ce ar fi trebuit să fiu, cel puțin personajele mele vor fi ceea ce dorim să fiu »². Și Marguerite Allotte de la Fuye întărește, în paginile consacrate romanului *Douăzeci de mii de leghe sub mări*, căpitanului Nemo: « Dintre toate faptele fictive zămislite de Jules Verne, Omul apelor este cel în care și-a pus toate înclinațiile. Scriitorul s-a identificat cu el ». Și, mai departe: « Libertatea... Jules Verne o îndrăgește cu avîntul romantic al oamenilor care au avut douăzeci de ani în 1848... Nemo este omul din 1848 transfigurat. El îi vinează pe Despoți și susține principiul naționalităților. Inflexibil, el scufundă fregata opresorilor și, magnific, dăruiește comori popoarelor care luptă pentru independență ».

Dar această identificare a fost propusă abia în 1928. Cu peste treizeci de ani înainte de apariția cărții nepoștei sale, retras de bunăvoie la Amiens, considerat scriitor minor de către critică și de oficialități, Jules Verne se simțea « cel mai necunoscut dintre oameni », urmîndu-și efortul îndărătnic de revoluționar subteran. Această revoluție personală o împlinise însă nu folosind literatura pentru copii drept alibi și nici acceptînd eticheta de autor pentru tineret prin autosugestie. După ce-și alesese în mod deliberat publicul, el îi inculca picătură cu picătură, *Căldătorie extraordinară* cu *Căldătorie extraordinară*, cunoștințele, idelle, sentimentele necesare pentru a încîpina schimbările ce aveau să vină și pentru a le determina el însuși. Căci, așa cum spunea alter-egoul său, căpitanul Nemo, « Pămîntul are nevoie nu de noi continente, ci de oameni noi ».

¹ Op. cit., p. 42.

² Cf. J.O. Evans, *Jules Verne and his work*, Twayne Publishers, Inc., 1966, p. 169.



CONSTANTIN BACIU
GIROCORD

Un spectacol de lumină și geometrie al unui cerc, în centrul cărui pulsează o inimă.

Și cercul se rostogolește și inima înaintează pe un cerc imaginar cu rază infinită și mersul ei va fi drept și bătaia ei va fi demnă.

Un cerc al copilăriei ce nu se lasă tulburat decît de absența jocului.

Un cerc al maturității care nu poate fi tulburat decît de inexistența creației.

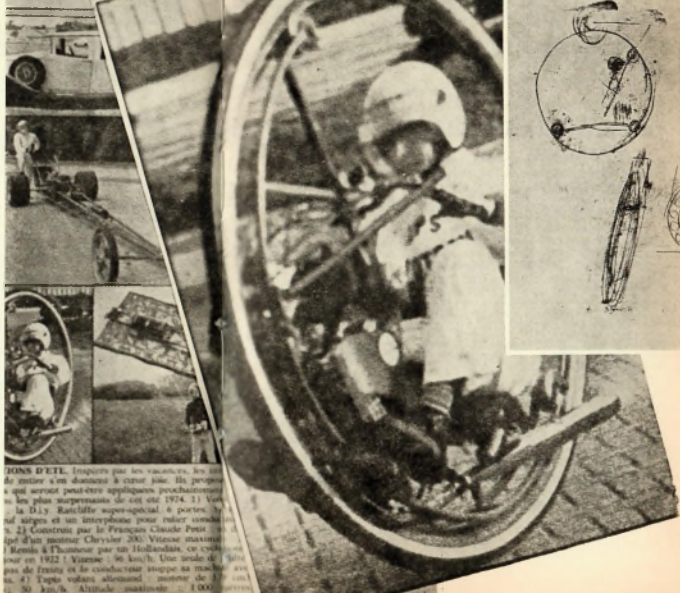
Un cerc născut în punctul de viitoare fertilitate, acolo unde *homo ludens* se întâlnește și uneori se confundă cu *homo fober*.

Iată o posibilă măturie pe care aș putea să o depun despre un cerc în permanentă rostogolire și despre o inimă cu mersul drept și bătaia demnă.

CONSTANTIN BACIU

O confirmare
neasteptată
a aceluiași principiu,
găsită într-o pagină
din Paris Match.
Roata cu ocupant
— aici li spune
cyclomotor —
începe să se miște
într-un spațiu
al speranțelor concrete.
Himerele inventivității
au ceasul lor tainic,
pe meridianele lumii.

Du Nouveau Pour VOUS



stradles, la firme Univasier
viens de commercialiser un ou-
til qui permet un travail de pé-
cisions en toute sécurité
combine 2005
vend les 11
un

GIROCORD
desene proiective

JOHN D'ETL. Inspiré par les sauteurs, les
de motor s'en détachent à vitesse plus. Ils proposent
qui servent peut-être appliqués prochainement
les plus surprenants de cet été 1974. 1) Vitesse
la D15. Ratchette super-sol, 6 portes, 4
admirer et un interphone pour mieux contrôler
s. 2) Construit par le Français Claude Petit, ce
dép d'un moteur Chrysler 200. Vitesse maximale
1. Remis à l'honneur par un Hollandais, ce cyclomotor
pour en 1922 (Vitesse : 96 km/h. Une seule de 1
pas de frein et de conducteur immergé au milieu de
s. 4) Tige volante allemande : moteur de 139 cmc
50 km/h. Altitude maximale : 1000 mètres

CERCUL ȘI LOCUIITORUL LUI

Nu pentru un mai tânăr Diogene, hitru pe cât de radical, sînt rîndurile acestea: inginerul pe care-l designează ele nu se retrage în circularitate ca într-un adăpost ostentativ, ca în receptacolul unui dispreț trufăș față de lume. Cercul care îl conține aici pe om nu face parte — precum anecdotical cuicuş rotund al filozofului din vechime —, nu face parte din recuzita vreunei paradoxale asceze. Dimpotrivă, departe de a se arăta sarcastic și hirsut paradoxul e aici cordial, destins, jucăuş. E un paradox rulant, — cercul se roteşte, « merge »; de unul singur, fără să fie nevoie de roţi pereche sau înmulţite cu patru. O roată autonomizată, deci, singular ipostaziată, un vehicul care să-şi ofere luxul unui singur punct de sprijin; şi luxul, pentru inteligenţă, al unei împelzimi aproape apriorice: un singur plan, ca o secţiune abstractă, în care să încapă totul, şi om, şi principiu de energie.

O simplitate transparentă pentru cuget, — dar roata însăşi, de milenii, ca vehicul primordial, nu îndeamnă la acest curaj tranşant, al simplităţii? Cînd a fost nevoie de ea, în timpii îndepărtaţi ai civilizaţiei, — ca să se substituie pasului omenesec, precum o fabuloasă prelungire a puterii noastre transportoare, — roţile nu i s-a găsit, totuşi, mimetic, forma unui picior. Amuzant, acest adevăr l-am găsit citat tocmai în legătură cu Picasso, cu irepresibila lui demiurgie; deşi roata, ca instrument străvechi al speţei noastre, ni se înfăţişează cu o asemenea familiaritate psihologică, — încît geometria ei, aşă de radicală, nu ne mai pare « învenată ».

Familiară într-un fel, amicalmente manabilă, este şi invenţia de care ne ocupăm aici; chiar dacă, din empiria ei, pot să răsără, firesc, sensuri mai vast impersonale. « Invenţia » — deşi asta sună pedant, parcă ar pretinde o instanţă de omologare: « năzbitia », mai bine, îi spune autorul, Constantin Bacu, cu un amestec de modestie şi tandreţe stupefiată. De ani de zile, înconjurat de o amabilă neîncredere, el visează şi elaborează: nu doar desenele pe care i le cunoaşte publicul, ilustraţiile recente bunioară, fremătătoare serie, magnifică în supleţe şi concizie, pentru Sadoveanu; ci, neaşteptat, pe cât de îndărătnic — maşini: ideal, proiecte de maşini, de mecanisme ce rulează ori chiar zboară — fotolii zburătoare i-ar spune unuia din

ele, ombele radiante ar fi altele, lent plutitoare, pădălii imprevizibile răsuicîndu-se în echilibru, la bătaia vîntului, pe nişte pale circulare extinse, cu pas variabil. Se joacă? Dar cu o urmărire mereu proaspătă. În faţa mişcărilor ascunse ale naturii, — şi în faţa efectelor neabătute ale propriei astuţii. Ca eroul din « Sfîrleşă şi fofează », băietanul care pîndea febril detaliile vieţii din preajma sa, scaletele eliberîndu-şi florile într-o zbatere tensionată, asemenea unui zbor acut, — pe Constantin Baciu, moldovean şi el, l-am auzi uneori suflînd nestăpînit, într-o săgetare geloasă: « 'te-te drăcie ! » Sau şoptind ferice — ca acelaşi tînăr, din cartea lui Victor Ion Popa, cînd zărea pentru înflăia oară pe cer, floarea alfel învaltoasă, şi mintuitoare, a unei paraste: « — 'te-te comedie. . . ! »

Faţă de această fervoare prospectivă, important nu e orgoliul de autor, cu legăturile lui satisfacţii de preeminenţă cronologică: important e ca maşinăria să existe, să capete împlinire, nu să poarte numaidecîl o semnătură. Cînd, într-un *Paris-Match*, nu de mult, el dă peste imaginea unui « *cydomotor* » realizat de un francez, ce reţea o idee mai veche, olandeză, Constantin Baciu se simte nu frustrat, ci întărit în căutările şi în visarea lui îndelungă. Izbînda unui întrepred pe alt meridian confirmă o nevoie şi un principiu; de maşinăria francezului, el o întîmpină fără rancună, fără vreun complex rînit de pacernitate. Cum îmi spunea, impersonal şi detaşat, « era parcă deo făcută de mine însumi ».

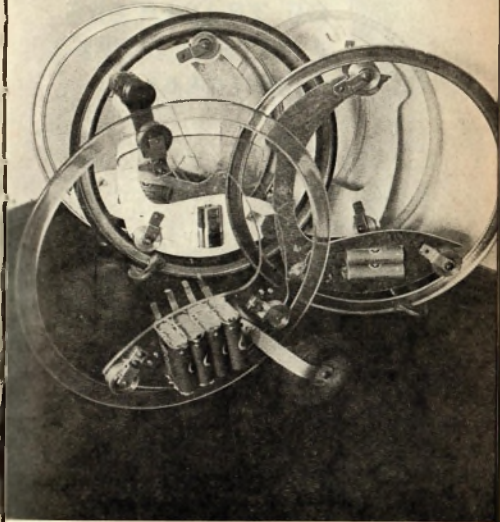
Era, tehnologic vorbind, o himeră care a început să se lase domesticită: dovadă, de curînd, stîrea despre un « intradiciu », tot o roată cu ocupant, concepută de un inginer din Leningrad, pentru a aluneca pe zăpadă. Alunecare fără zgomot şi fum, — himera care ne mustră în aceste elaborări e o himeră a purităţii ecologice.

Şi ce ne interesează, în raport cu ea, e mai puţin gradul realizării tehnologice. Dacă e util de ştiut că — dincolo de desene — dispozitivul conceput de Constantin Baciu, bunăoară, se mişcă, alimentat de cîteva baterii; că vehiculului i-ar ajunge, la dimensiunea dorită, o forţă foarte redusă, un acumulator lăsat să se încarce, noaptea, la oricare priză; şi că, în fine, asfel de propuneri solicită, pe drept cuvînt, dîmul de experienţe ale unei inginerii bine utilitate, — rămîne totuşi, în demersuri ca acesta, o latură incitantă, de aderenţă promptă, nervoasă, la idee: o deschidere nerăbdătoare, dincolo şi chiar împotriva finisajului industrial. Nimic, la Constantin Baciu, din cultul maşinii ca mic monument, nimic din scrupulul glorios al unei creaţii aproape bijutiere, — aceea pe care, semi-ironic, semi-emblematic, un sculptor precum Berrocal o hărăzeşte micilor lui piese lustruit decompozabile, cu mecanica lor ca de egrete somptuoase. Nimic, cu atât mai mult, din fascinaţia « mitologică » — în sensul lui Barthes — pe care o poartă exercita acurateţea metalului, strălucirea parcă fără origine a unor prodigioase caroserii. Dimpotrivă, departe de a te pironi asfel, cu o fixitate alienantă, alcătuirea de vehicul gîndită de artistul nostru pare să ne asociază ca într-un bricolaj, pe care-l poţi reţea ori întreprinde cînd vrei — în funcţie de febra interogativă, de nerăbdarea ideii. Aşa cum despre cutare arhitectură modernă, o casă ilustru cordială, realizată de Rietveld, s-a spus că pare făcută nu pentru, ci chiar de către locuitorii ei, — constructivitatea demersului nu se aşază aici undeva îndărătul nostru, blocînd obiectul ca într-un trecut care ne scapă: ci îl deschide unui prezent sufletec, implicîndu-ne activ, în jocul neîstovit dincre ideee şi faptă.

Dacă invocăm un asemenea joc, e pentru a numi o dimensiune energetică, nu un leas *alibi*. Uneori sensibilitatea contemporană pentru proiect — și setea de gândire integratoare, dialectică, pe care o comportă ea — se transformă într-o scuză pentru veleitarisme comode. « *Cînd atitudinile devin forme* » — se numea o expoziție organizată de Harald Szeemann la Kunsthalle din Berna. Multe, însă, din așa zisele evenimente-situații-informații pe care, alături de opere și concepte, le aducea expunerea, nu erau decît un histrionism al neantului. Într-o fotografie, un artist care scuipa apă se voia fiînță, nu odată, în numele angajării promiscuu vitale — înaintea și independent de stilizarea în operă —. Proiectele aduceau niște îngrate complezențe narcisiste. Aici, din contra, la C. Baciu, ghicite în bogăția fragedă a unui context natural, născocirile curiozității tehnologice sînt un fapt de plenitudine, nu de fragilă segregare; proiectele ingineriei lui artistice nu induc în desenaor o mecanizare subreptică, figura umană nu se metamorfozează, la el, în mașină animată. Mai degrabă, invers, ipocșază desenatorului, cu atenția lui trează pentru neprevăzutul și organicitatea secretă a lucrurilor, trece în visarea tehnică, izbucnind s-o contamineze.

Cu atît mai mult aceste convergențe se cer aici rostite, cu cît în fața sa actuală artistul se încrede, minuiind culoarea, într-o anume libertate aleatorie: chimia fremătător instabilă a petelor îngrădă parcă vagul sadovenian. Și nu e, într-o asemenea libertate, astăzi recuperată în fine chiar de știință, făgăduința unei superbe logodne, a unui viitor care să anuleze falsele anticeze? O elocventă expoziție de la Londra, de la Institutul de Artă Contemporană, și-a ales acest titlu Insolit, *Cybernetic Serendipity*, — sugerind ca o alianță între rigoarea principiului mecanic și libertatea artei. *Serendipity*, cu fermecătoarea lui aluzie exotică, vine dintr-o povestire de veac XVIII, a lui Horace Walpole, în care personajele principale, trei prinți din Serendip — numele vechi al Ceylonului — aveau darul să facă descoperiri în joacă sau din întîmplare. Urișe flori cu antene hidro-electronice, care veneau spre tine în expoziție, și alte surprize alcătuiseră un spațiu fantastic, în care ordinașoarele erau chemate să se « joace » precum prinții din Serendip, servindu-ne « descoperiri » creatoare.

Joaca artistului de azi, pentru a fi relevantă, are de asociat inevitabil dimensiunile complementare. Lingă cercul care e leit-motivul fantaziilor lui tehnologice, Constantin Baciu ne obligă să poposim, pentru a lua acc de această joncțiune necesară. Roata era, în reprezentările medievale — au probat-o studioșii — locul unei simbolice opoziții: cei care se dăruie vieții active, artistul li înfășia legași de roata Fortunei, cu ea învîrtindu-se, înălțîndu-se și coborînd după un destin mutabil; în timp ce contemplativul rămîne în centru, nezdruincinat. În dinamismul expansiv al epocii moderne, Marea Roată, la expoziția din 1900, devenise, dimpotrivă, o emblemă spectaculoasă a triumfului tehnic, care alunga contemplația. Îmi place să disting, în alcătuirea pe care ne-o propune artistul nostru, în această unealtă a vieții active care este vehiculul său circular, îmi place să văd mijind o revanșă de ordin contemplativ, asupra tropicajiei lumii: odată cu omul, pe care-l instalează calm în centrul acestei rotiri. Simbolic înțeles, prin care puritatea ecologică depășește rosturile imediat fizice. De aceea ne-am îngăduit să-i botezăm astfel unealta, *Girocord*: o inimă, cum se explică autorul, — și demnitatea unei inimi într-un cerc.



MOMENTE SEMNICATIVE DIN OPERA DE TRADUCERE A LITERATURII UNIVERSALE

Propunind cititorilor săi o trecere în revistă a unora din paginile care, în anii de după 23 August, au venit să îmbogățească, în țara noastră, receptarea prin traduceri a literaturii de idei, Școlul20 oferă, în scurtele comentarii ce urmează, o primă secțiune transversală prin acest ansamblu — al tălmăcirilor — în care ideea se îmbină fericit cu rostirea frumoasă. Dînd prînz nou fiecăreia din marile etape ale drumului parcurs de gîndirea europeană de la Platon la Aristotel, trecînd prin Morus și Erasmus, ajungînd pînă la Bacon, tălmăcirile românești evocate în aceste pagini se înscriu în rîndul înfăptuirilor temeinice ale culturii noastre, preocupată să preia și să evalueze cu simț critic, selectiv, cugetarea majoră a secolelor ce ne-au precedat.

PLATON

Trecutul cunoașterii lui Platon în cultura noastră înseamnă ceva mai ales prin viitorul ei, prin speranța nedeșartă pe care ne-o putem pune în puterile dobîndite în cursul multor ani și disponibile acum, în numele lor, evocarea tradiției capătă deschiderea necesară spre împlinire și rost.

În lumina aceasta, putem astăzi vorbi altă dată de actualitatea lui Platon, cît și de semne premergătoare: se reia într-adevăr, în anii noștri, o mai veche tradiție de traduceri și prezentări, iar marele public răspunde cu profund interes; apar, la începutul acestui deceniu, două monografii; o echipă întreagă de oameni temeinic pregătiți se aștern la lungă muncă de a-l traduce în întregime, și a-l comenta.

După Ștefan Bezdechi (cu *Banchetul* — 1944, și *Sofistul* — 1945), vrednic ostentor, împreună cu Cezar Papacostea, pe tărîmul traducerilor din Platon, încă de la începutul veacului, deschizătorul acestui capitol nou în istoria echivalențelor românești din Platon este Constantin Noica care, cu admirabilă dăruire și aplicație, începe prin a republica, revizuite, mai vechile tălmăcirii ale lui Cezar Papacostea din *Apărarea*, *Menon*, *Gorgias*, *Banchetul* și *Phaidon*, adăugîndu-le, în traducerea lui, *Charmides* și *Scrisoarea VII* (1968). Un an mai tîrziu, vedea lumina tiparului traducerea lui Noica din *Lysis*, însoțită de un substanțial eseu: « Chiar dacă îi acordăm prea mult în puținătatea lui, afirmă traducătorul, dialogul acesta ar putea fi mîcar socotit drept o admirabilă provocare pentru omul de azi. El are ceva să-i spună; — și, poate, mai ales în lumea socialistă, care a desprins pe om din stîtea aburde fidelității, și sîndă să-l trîmîță către limitasia ce nu limitează, a împlinirii multilaterale ». E formulată aici o intenție definitorie pentru truda traducătorului român de după 23 August, aceea de a oferi cititorului, — dîndu-l de frumusețea și acuratețea echivalențelor, — o viziune interpretativă creatoare, preocupată de sensul actual și dialectic al moștenirii platonice. Strădania lui Constantin Noica e dusă mai departe în 1970 prin apariția lui *Ion* și (cu excepția primelor pagini, date în rezumat), a lui *Hippias maior*. Tot din inițiativa lui, și îngrijit de semnatul acestor rînduri, apare, în Iunie 1974, la Editura științifică, primul volum din cele zece care vor cuprinde,

sub aceeași îngrîșire, și sub egida Institutului de filosofie întreaga operă a filosofului grec. În acest prim volum se pot citi: *Apărarea lui Socrate* (Francisca Bălăceanu), *Criton* (Marica Gușu), *Alcibiade* (Sorin Vieru), *Charmides* (Simina Noica), *Laches* (Dan Sălușanșchi), *Gorgias* (Alexandru Cizek) și *Protagoras* (Șerban Mironescu).

Privind în urmă la ce s-a înfăptuit pînă acum, se pot formula și cîteva aprecieri de ordin mai general. Publicarea lui Platon în românește, n-a fost, pînă în anii noștri, rodul vreunui plan, ci s-a făcut după voia traducătorilor, a editorilor și a imprejurărilor de tot felul. De aici faptul că unele dialoguri au pucut fi publicate sub republicate de cîte trei-patru ori și altele deloc (*Cratylus*, *Omul politic*, *Timaios*, *Philebos*, *Legile*, *Epinomis*, *Scrisorile*, cu excepția celei de a VII-a, a lăgădurile suspecte sau apocrife, cu excepția lui *Alcibiade II*), Valoarea traducerilor a fost și ea inegală, asemenea felului în care au fost editate sau prezentate. Lăsînd fiecărui rolul și prețul său, putem spune că, în general, cel mai mult datorăm, în filonul acestei tradiții de început, întemeietorilor, lui Cezar Papacostea și Ștefan Bezdechi, iar în anii din urmă lui Constantin Noica. Nu este în intenția noastră să dăm note sau să stabilim ierarhii. Tot ce s-a făcut pînă acum a împlinit un rost, și, fără acest trecut, ceea ce avem de gîd să facem de aici înainte ar fi mai greu. Operele complete ale lui Platon sînt și vor fi, în românește, fapta colectivă a tuturor celor, bîtrîni și tineri, care timp de aproape un veac vor fi ostenit, pe acest tărîm, « și noștri oameni ai locului nu numai pedepși întru a noastră limbă, ce și limba elinească avînd gîință ca să o călăcescă », cum se spune în prefața Bibliei din 1688. Desigur, dintr-o anume perspectivă, unul sau altul dintre noi și-ar fi putut asuma singur răspunderea traducerii unui Platon întreg. Dar ar fi fost mai puțin bine. Pentru a-l traduce pe Platon e necesară folosirea tuturor resurselor limbii și folosirea lor cit mai bună. Fiește, pînă la urmă cineva alege și decide impunînd metode comune, o filnică unitară, un stil. Cu atît mai puțin nimerită ar fi deci atare sarcină pentru umeri unui singur om. Întră aici în joc, într-adevăr, o anumită obiectivitate a traducerii optime care bogăție, un fin simț al disocierilor și, mai presus poate de orice, verificarea interindividuală. Traducerea lui Platon trebuie să fie expresia deplină a unei culturi într-un anume moment al ei, nu expresia, inevitabil arbitrară, a unui ins cultural.

Dar nu ajunge să-l traducem pe Platon, ci trebuie neapărat să-l înfățișăm culturii noastre cu toate mijloacele de care ne bucurăm astăzi, făcîndu-l actual cu tot discernămintul, în sensul dialectic al termenului. Noului intrer pentru Platon îl răspund, în acest spirit două monografii recente mai întinse, una, a lui Al. Posescu, *Platon, Filosofia dialogurilor* din 1971, și cealaltă, mai semnificativă pentru perspectiva interpretării lui Platon la noi, a lui Ion Bănu, *Platon hereticul*. ... *Contribuție la istoria dialecticii*, din 1972. Toate acestea sînt făgăduințe de mai mult și, cu siguranță, de mai bine. Traducerile sînt înădăruite sau au venit să îmbogățescă cîmpul cunoașterii noastre în anii de după 23 August sînt semnul maturității și solidității unei culturi.

PETRU CREȚIA

ARISTOTEL

Între 334 și 330 î.e.n. Aristotel, bătrîn, compunea un mic tratat în două cărți, relînd preocupări mai vechi, pe care la intitulat *Parî poietikis*, întîmplarea a făcut să se păstreze numai prima carte, cea despre dramă și epopee, a doua, analizînd comedia și iambul, pierzîndu-se în secolele VI—VII î.e.n. Așa cum s-a păstrat însă, în numai 40 de pagini, lucrarea reprezintă o mină de idei estetice, redeschisă pentru noi la începutul secolului al XVI-lea.

Importantă atît în semnificația ei proprie cît și în implicațiile ei multiple și în interferențele cu alte zone ale metalimbajului, *Poetica* lui Aristotel trebuie considerată solidă cu *Retorica* sa; poate că nu este lipsită de semnificație renașterea actuală a interesului pentru aceste două discipline.

Ca structură, *Poetica* cuprinde o parte expozitivă, de definiții și delimitări, și o parte de norme parenetice (idealul și ce trebuie evitat prin raport cu el). Problematicele acestui opuscul de căpăci este nu numai vastă dar și foarte actuală. Astfel, spre exemplu, Aristotel consemnează un fapt capital, observat în vremea sa: transformarea corurilor tragice în simple interludii cîntate, ceea ce va atrage diviziunea dramei în acte. El admite în cetate pînă și absurdul, cu condiția să facă acțiunea plauzibilă. Căpotează însă însăși afirmația sa privind transmiterea simpatetică a emoției artistice, precum și concepția despre devalorizarea mitului — deci desacralizarea tragediei — exploatare de acum înainte numai pentru subiecte potențiale de tragedii. Pentru subiectele tragediei, grecii aveau la îndemînă un întreg repertoriu de legende, din care trebuiau numai să spulcască și să adapteze la specificul dramei. Demeritii au avut — și au — mai multe de luptat cu subiectele; din cînd în cînd, totuși, revin la miturile Eladei autori europeni, de la Goethe la Anouilh. Aristotel întrevăde marea tragediei, ca și a comediei, la Homer, așa cum Evul Mediu vedea izvorul tuturor cunoștințelor la Vergiliu, iar Renașterea la Dante.

O sumedenie de termeni de largă circulație în estetica zilelor noastre, majoritatea dispuși pe perechi disociative, își au obîrșia tot aici. De cea mai mare importanță sînt: *mimesis* (de fapt concept antepiatonician, în ecuația: poezia [creația artistică de orice fel] = « imitație ») și *catharsis* (concept aristotelic dificil, « curățire » a sufletului de surplusul de emoții prilejuate de reprezentările dramatice); *verosimil* și *necesar*; *pathos* (acțiunea aducătoare de suferințe sau distrugere) și *ethos* (se înțelege prin aceasta ethosul societății ca bază reală a valorilor etice); *homertia* (« greșala » involuntară sau din neștiință, cu urmări tragice); *intriga dublă*, opusă și preferată celei episodice; *deznădămintul*; *metafora* (în definiția căreia intră puterea asociativă, dovadă a unei predispoziții ferice); și, în fine, *irationalul* (*to dlogon*), presupus agent al poeziei, pe care Aristotel, în legătură cu intervenția divină în tragedii și epos, îl supune tirului său raționalist. Asemenea afirmații trebuie să-l fi determinat pe contemporanii să-l acuze, ca și pe Socrate, de impletate. Și nu mult a lipsit ca asupra atențiilor să se apese o a doua mare vină. Epopeea

e prezentă numai la începutul și la sfârșitul lucrării, în rest, autorul o pierde din vedere, dedicându-se aproape exclusiv tragediei. De aceea, *Poetica* poate fi numită «cartea de aur» a tragediei grecești. De altfel, în final, comparația între tragedii și epopee conchide asupra superiorității tragediei. Este de presupus că și în cartea a II-a, pierdută, se institua același gen de comparație, între comedie și și lamb de data aceasta, din care va fi ieșit victorioasă comedia.

Aristotel posedă o metodă de cercetare a fenomenelor riguroasă, obiectivă, imparțială, respectând aproape invariabil ordinea: enunț, definiție, delimitări, demonstrație, concluzie, și lămurind fiecare afirmație cu exemple. Pentru cine nu o cunoaște din alte scrieri ale sale, această metodă constituie o surpriză, și o plăcere în sine, un fel de defulare după consumul de critică confuză. Este știut că activitatea sa a cuprins toate domeniile cunoașterii omenești, minus, poate, matematicile, pentru care nu era îndejuns de informat: singuri comentarii lui Aristotel ocupă un corp de 23 de volume! Dar cu siguranță, înșiși greșii, cu spiritul lor de ironie veșnic viu, nu ar fi acceptat derivarea tuturor științelor, a artei și a înțelepciunii de la Aristotel, el, el, cel dintâi — cel puțin unul dintre el — s-ar ridica cu hotărâre împotriva unei astfel de fetișizări, aducând astfel corectivul care ne lipsește.

Actualmente este convenit că *Poetica* reprezintă o luare de poziție abia camuflată împotriva lui Platon. Aristotel însuși afirmă aici răspicat (XXV 1461 b) — e adevărat, în legătură cu pictura — că modelul trebuie depășit. Se pare că el fusese inițial partizanul teoriei Ideilor (13 locuri din *Metafizica* ar arăta-o), iar datorită sa față de Platon este imensă (chiar cercetările sale biologice nu datează din timpul campaniei lui Alexandru, ci sînt anterioare, și decurg din învățătura lui Platon). Totuși, recunoștința nu exclude opoziția între mai bine. Platon izonise pe poezi din Cetatea Ideală. În *Poetica*, elevul său procedea la polemică la o reevaluare a condiției poeziei. Sub acest unghi trebuie, așadar, privită *Poetica*. În principal, aluziilor platonice de iraționalitate și zgură emotivă. Aristotel le opune poezia ca «normalitate» (talentul e ceva nu dăruit prin har, ci în-născut) și curăpire de această zgură. În orice caz, chiar dacă naufragiul antichității ar fi înghițit restul operii, *Poetica* singură și ar fi fost suficientă spre a-i face falma lui Aristotel.

Poeticele apărute după *Poetica* plătesc, toate, tribut lui Aristotel: o idee a sa despre menirea poeziei și-a găsit formularea cea mai accesibilă în *horașianul util de dulci*; noțiunile aristotelice stau la baza poeziei lui Haziș al-Quaraganni; din două citate (XXIV, 1459 b și V, 1449 b) interpretate abuziv, comentatorii italieni ai Renașterii și după ei, teoreticienii literari francezi ai secolului al XVII-lea, vor extrage faimoasele reguli ale unității de loc, și respectiv, de timp.

Textul grecesc al *Poeticii*, atât de dificil, a fost transpus cu adîncă pricepere și înțelegere de D.M. Pipidi, spirit pătrunzător de înaltă cuprindere și remarcabilă aplicație critică, a cărui activitate îmbrățișează numeroase domenii ale clasicității și ale cărui preocupări aristotelice datează de mai multe decenii: Aristotel astfel transpus în românește — plin de suptele și savoare — vorbește cititorilor săi într-o limbă fluentă, modernă și clară, scutită deopotrivă de stri-

dentele arhaismului și ale neologismului. Dar meritele nu se opresc la traducerea textului. Ampla introducere, comentariul de neprețuit, comparabil prin profunzime cu acela al lui Gudemann, prezenta și traducerea tratatului Coislinianus despre comedie, și un mănunchi de studii privind conexiunile dintre Aristotel, pe de o parte, și pe de alta, Aristofan, Tucicide și Horașiu, fac din ediția mezină a *Poeticii* (1965) un instrument de lucru care figurează deja la loc de cinste în bibliografia aristotelică fundamentală.

Chiar dacă astăzi nu mai putem fi de acord cu toate afirmațiile celor vechi și apar aștea curente din —, non — și ne —, o dorință ferăscă de echilibru și perfecțiune ne călăuzește totmai spre asemenea opere. Este depășită *Poetica* lui Aristotel? Poate. Dar ea înșși, de două mii de ani, nu cerea altceva decît să fie depășită: a înțeles-o Victor Hugo, Beckett, Ionescu și promotorii semioticii moderne.

CONSTANT GEORGESCU

CICERO

Opera marelui orator și umanist latin a fost de timpuriu cunoscută și îndestul popularizată în cultura și învățămîntul modern românesc. Venerabilă și temeinic alcătuită, ca ediție cu certă valoare științifică, este versiunea *Filipicelor* — discursurile din urmă ale lui Cicero — realizată de D. Aug. Laurian, în 1977. Manualele învățămîntului nostru umanist conțineau, încă de la începutul secolului, texte cu adnotații și comentarii îngrijite de învățați cu renume ca D. Burileanu, I. Valaori, C. Papacoste, iar, mai târziu, C. Balnuș și Al. Graur. Merită de asemenea consemnate traduceri de discursuri și tratate ca de pildă: *Catilinarele*, *Verrinele*, *Despre legea agrară*, *Pro Archia poezia*, *Despre prietenie*, *Despre bătrînețe* și mai cu seamă *Despre Orator*, în remarcabila versiune a lui C. D. Neșțian (Casa Școalelor, 1925).

Înă o ediție elaborată după criterii științifice riguroase, și în același timp inspirată artistic, presupune un îndelung travaliu filologic și literar, ceea ce n-a fost posibil decît în vremea noastră, cînd studiile clasice au cunoscut o înflorire neastînt în crecut. Mai mulți ani au fost consacrați cercetării și aprofundării operei umanistului latin, avînd ca rezultat publicarea de studii asupra unor aspecte importante ale operei și existenței lui Cicero, dintre care menționăm, la loc de cinste, cartea lui N. I. Barbu «Aspecte din viața romană în *Scrierile lui Cicero*», Editura Academiei, 1959, ori traduceri discursurilor *Philippica* și a tratatului *Despre Indotrinitate*, realizate, respectiv de D. Crăciun (E.L.U. 1968) și D. Popescu (Editura Științifică 1957).

Această activitate filologică și literară a culminat cu recenta ediție îngrijită de Gh. Gușu, *Cicero, Opere alese*, în trei volume, cu un amplu studiu introductiv, note și selecțiuni antologice, traduse de Gh. Gușu, D. Ganea, A. Pircălăbescu și M. Popa, apărută la Editura Uni-

vers în 1973. Ediția realizează o largă alegere, procedînd la traducerea integrală sau fragmentară a celor mai semnificative opere ciceroniene. Așa cum este concepută și realizată de Gh. Gușu, antologia reprezintă o dată de seamă în istoria milenară a editărilor și tălmăcirilor operei ciceroniene. În ansamblul ei, ediția redă o perspectivă cuprinzătoare și fundamentată științific asupra operei și existenței autorului celui mai bine cunoscut nouă din antichitate, grație dimensiunilor și specificului scrierilor sale. Ediția este organizată după criteriul cronologic care, în cazul lui Cicero, coincide cu cel sistematic: în primul volum se cuprinde o selecție a discursurilor, în al doilea a tratatelor retorice iar în al treilea sint grupate selecțiunile din opera filosofică și morală.

Pentru a da cititorului o imagine cât mai vie asupra complexei personalități a oratorului roman, în fiecare volum, după același principiu cronologic, sint intercalate piesele vastei corespondențe purtate de orator cu contemporanii, cu prietenii, cu fratele său. Ajungem să cunoaștem, dintr-o atare prezentare, în lumina cea mai veridică, mai presus de polemică dintre admiratorii și detractorii săi, pe Cicero oratorul, retoricianul, filosoful moralist și, în aceeași măsură, pe Cicero omul, de mare înzestrare intelectuală și sufletească. Viața și activitatea oratorului sint prezentate într-o suită continuă, grație procedurii de a defalca și explicita în note suplimentare, în cuprinsul fiecărui volum, momentele succesive ale existenței sale sociale și private, confruntîndu-le cu opera sa literară și cu piesele corespondente.

Sint prezentate în antologie discursuri mai cunoscute, *Catilinarele*, *Verrinile*, *Pro Milone*, *Pro Murena* etc. dar și tratate retorice inedite cum sint *Despre Invențiune*, *Oratorul ori*, dintre scrierile filosofice, fragmente din *Tusculane*, ca să nu mai amintim de *Scriptori*.

Studiul introductiv și notele pe remarcă prin claritate și acuratețe, traducerile sint judicioase întocmite, în spiritul limbii contemporane.

ALEXANDRU CIZEK

ISTORICI LATINI

Ar trebui, firește, să-i dăm cititorului lumii de azi, prin traduceri, ceva, și cît mai mult, din bucuria bogată și neistovită cu care umanitățile Europei au citit și recitit, în latină, veacuri de-a rîndul, marea proză a Romei. Dar lucrul e peste măsură de greu, și nu numai din pricina transferului de la un sistem de genne la altul, ci și pentru că lumea aceea a textelor ilustre ale latinității ne este din ce în ce mai străină, nouă, cititorilor de obște. Nu vreau să tăgăduiesc cu tot dinadinsul trădăria și universalitatea citorilor prozatori latini, precum nu ale lui Tacit. Dar, în general, fără cipul de cultură umanist, oare puțin din sufletul adînc al Romei mai poate retrăi nemijlocit

în noi și, fără asta, prea multe lucruri, și de viață, și de formă, trebuie lămurite pe de lături și, în fond, zadarnic. De aceea, să nu-i fie nimănui prea puțîn pe care ce puțină înținare deplină — și pe măsura așteptării de la altă de mari nime — gîsim în cele mai multe dintre traducerile din prozatori latini, și nu numai în cele românești.

Și tot de aceea trebuie să nu lăsam trecut cu vederea nici o strădanie în acest sens făcută cu puterile și conștiința prozel de artă. Căci ceva tot poate străbate pînă la noi cîteodată și n-aș putea numi foarte multe traduceri din proza latină făcute în anii noștri care să merite gîndul nostru bun, mai mult decît tălmăcirile lui Radu Albală. E vorba de o alegere de texte din Caesar, Sallustius, Titus Livius, Quintus Curtius, Tacitus și Suetonius (după cum se vede în ordine cronologică) și acest caracter anologic face experiența cu atît mai interesantă. Într-adevăr, traducătorul a încercat să dea formă românească diferențelor dintre autorii, în funcție nu atît de creșterea prin timp a prozel istorice latine, cît de pectenele de stil a istoricilor. La limita sa teoretică, lucrul e cu neputință, pentru că istoriile celor două limbi nu sint izomorfe. În fapt, traducătorul a reușit să folosească, nu fără izbindă, cam toate resursele de care dispunea în românește. E drept, greu s-ar încumeta cineva să spună că traducerile acestea îi produc cititorului român impresia exact a celorlași diferențe de registru stilistic ca foarte știutorului de latină, originalele. A lupta concomitent cu diferențele dintre latini și români, dintre ziua noastră și veacuri acic de îndepărtate și, pe deasupra, cu toate cele văzute și nevăzute care fac un stil, schimbător după epoci și artiști, e o întreprindere deloc ușoară, în care aproximația fericită este o glorie. Rezultatul, care a scandalizat pe cîteva latinști de mai strictă observanță, este, în ansamblu, delectabil. Vor fi fiind destule neîmpliniri, locuri unde textul latin a dat în românește ceva mai puțin sau mai mult decît era posibil sau legitim. Pe de altă parte, oricît de îndreptățit ar fi stilul arhaic în cazul lui Sallustius și, poate, în anumite limite, al lui Tacit, se simte o dată că arhaismul lexical sau sintactic, vorba neaoșă, paștea după croniciari (după Ureche, în cazul porcretului lui Caicilina), turcismele mai mult sau mai puțin deochiate au fost folosite de traducător dintr-o plăcere a lui, stuțită de har, dar tînzind să transforme stilul în apucătură și joc. E drept că nu lipsesc nici neologismele, adesea îndrăznețe la locul fosililor lor, amestecate printre vorbe mai vechi sau străvechi, cu efecte variabile, de multe ori excelente chiar cînd nu construiesc, în planul ficțiunii, imaginea unui vorbitor verosimil. Neologismul era în latină altceva decît la noi (creații personale, calcări după greacă, mai rar cuvinte împrumutate) și avea altă rezonanță stilistică, și unul era efectul artistic al amestecului de straturi lexice în latină, altul este în română. Toate acestea fie spuse mai ales pentru a arăta în ce măsură o astfel de întreprindere este aporeică în însuși principii ei. Căci, trecînd peste unele asprimi, disonanțe sau chiar stridențe și privînd către esențial, putem spune că pucerea de coalescență are, circulînd într-o

* PROZĂ ISTORICĂ LATINĂ — în românește de Radu Albală, București, Editura pentru literatură universitară, 1962. Studiul introductiv și note bio-bibliografice de Mihai Niculescu.

masă neomogenă, o construiește într-o formă viabilă, există în proza discutată aici. Este ceva dincolo de culoarea sau preaculoarea cuvintelor care face ca aceste tălmăciri să treacă ușor peste piedici (dintră care pe unele singură și le-a creat), să pășească, după voie, grav sau sprinten, să zboare nu o dată. Mă gîndesc mai ales la calitatea lor stăpînită, care pare să fi scăpat criticii academice: la frazele acestor traduceri, la structura și la ritmurile lor, nu doar corecte, sau firești, sau autentice în limba lor, ci în sfîrșit eliberate, cu toate riscurile, de acea fidelitate iluzorie sau amplificare pedantă care produce hibridi incilici sau amorfi, versuri școlare cu pretenții de stil. Nu doar adică: stic construcții (variabile ca volum și armătură) care se așază pe sol și nu se destrămă sau scutur, nici nu stau într-o rîmă, slăbiciuri ferice ale căror cadențe și sonorități le poți rosti fără să te sufoci sau să înghiți aer și fără să-ți fure gîndul de la viaa lor substanță.

Căci la o proză atât de sensibilă la ritm ca cea latină, traducătorul aici laudat răspunde cu o știință, atât de rară azi, a ritmului prozei. Și nu e vorba de o vacuă eufonie care să alunece elegant și monoton pe locuri goale și plane, ci de pași care trec puternic și cu adecvată măsură peste locuri de tot felul, de cadențe poliforme care sînt totodată ale cuvintelor și ale ideii.

Cred că traduceriile noastre din limbile clasice trebuie să pornească de la acest nivel în sus. Acest volum este, în istoria tălmăcirilor românești din proza istorică latină, o treaptă, și un voios îndemn.

PETRU CREȚIA

VASARI

Tălmăcirea în românește a «Vieților pictorilor, sculptorilor și arhitecților» de Giorgio Vasari în frumoasa versiune a lui Ștefan Crudeu (apărută în 1962 și reeditată într-o ediție adăugată în 1968), marchează, fără îndoială, un moment fundamental în receptarea artei italiene și a ideologiei estetice a Renașterii la noi în țară. Deși deosebit de semnificativ pentru manierismul florentin din secolul al XVI-lea, opera de pictor, arhitect și decorator a lui Vasari este pusă în umbră de creația sa scriitoricească. Editate mai tîrziu în 1550 la Florența, «Viețile» apar într-o formă completată în 1568, unde biografiile sînt precedate de un discurs teoretic conștient întru-o seamă de detalii tehnice privitoare la cele trei arte și dînd un comentariu cu caracter general estetic. Gîndirea estetică vasariană, preluînd elementele fundamentale ale teoriilor secolului al XV-lea florentin, le dă o interpretare originală și pertinentă pentru momentul cultural al trecerii de la Quattrocento la Cinquecento. Doctrina estetică a Trecento-ului florentin era emanția unei noi concepții filozofice despre natură și existență. Ontologia medievală, care privea natura ca un dat creat, rezultat pasiv al acțiunii divine, este înlocuită acum

de teoria conform căreia natura participă la esența divină deoarece acțiunea divină continuă să viețuiască în ea. Esența naturii devine astfel un principiu motor, o lege activă pe care individul o urmează pentru că este înrîmăscă firea lui. Pe linia gîndirii academice platonice a lui Marsilio Ficino, rațiunii umane îi este încredințată misiunea de a descoperi și formula această lege, ea devenind astfel un mijloc de pătrundere spre adevărurile eterne — este filozofia care irigă individualismul și antropocentrismul Renașterii. Iar cum studierea naturii era presupusă a fi modalitatea primă în descifrarea principiilor universale eterne, în lipsa unei metode științifice de investigație, ea se realizează prin intermediul artei. Vasari, educat la Florența în această concepție pe care Leon Battista Alberti și apoi Leonardo o formulaseră în tratatele lor despre pictură, preia de la aceia idea că esența artei constă în imitarea naturii. Alberti și Leonardo, imitînd mimesisul aristotelic și concepția lui Platon asupra artei văzută ca emanția divină, aveau în vedere, prin această formulare, imitarea principiiului interior și ascuns al naturii și redarea lui într-o formulă rațională. Vasari, însă, concepe mimesisul ca o imitație a aspectului fenomenologic al naturii și, mai mult, cum după el arta poate depăși în frumusețe natura, ca o imitație a marilor maeștri. Această nouă teorie de mari rezonanțe în epocă este completată de concepția privind criteriul pentru alegerea fenomenelor demne de a fi modele artei, în locul criteriului matematic al dreptelor proporții, preconizat de Alberti, Vasari încredințază alegerea judecării ochiului, gustului subiectiv al artistului. Renunțarea la criteriile obiective și îndemnul la imitarea măștrilor sînt reflexul primei perioade manieriste pe care Vasari o reprezintă pe deplin. Terminologia lui Vasari impune alturi de noțiunea de manieră pe cea de grație, calitate nedefinită, născută din gingașie și rafinament, care îi apare manierismului Vasari mai însemnată decît frumusețea, în care continua să vadă o calitate rațională, obiectivă și descifrabilă prin reguli. Raportînd teoria grației la pictură, Vasari reia de fapt concepția definită cu 30 de ani înainte de Baldassar Castiglione în tratatul «Curteanul», unde grația apare ca o componentă esențială a comportamentului elegant, iar faptul că Vasari imprumută noțiunea de grație dintr-un tratat asupra manierelor de curte vîdește reala semnificație istorică a acestui concept. Succesul «Vieților» lui Vasari se datorează, însă, mai puțin ideilor estetice cît formei literare esențiale a cărții, biografiei. Contactul direct cu mai toți artiștii contemporani lui și bogata anecdotică despre precursori i-au oferit lui Vasari nu numai o mare bogăție de date ci și o neîntrecută vîlcuie în narare. Scrierile biografice, care proliferaseră în Renaștere ca reflex al filozofiei individualismului și al noulor concepții asupra istoriei, încercuau în domeniul artei, de la «Comentariile» lui Ghiberti din 1450, să pătrundă sensul moral al actului de creație. «Viața lui Brunelleschi», scrisă de arhitectul, matematicianul și astronomul florentin Antonio Manetti, prima istorie monografică asupra unui artist, sugerează ideea după care istoria artei este istoria personalităților artistice, concepție care justifică apariția minunatelor autobiografii ale lui Cellini și Cardano. Pornind de aici, Vasari depășește din nou limitele criticilor renascentiste, relevînd valoarea personalității artistului ca atare, a virtuții lui practice. Cu toate acestea,

țelul său explicit în descrierea vieții măștrilor este de ordin istoric, el încercând să descrie drumul parcurs de artă în ultimele trei secole. Prelund teoriile istoricilor florentini de la Villani la Ghiberti, Vasari concepe istoria artei ca un ciclu de mărire și decadență, de la antichitatea greco-romană până la «barbaria» Evului Mediu și apoi ca o treptată reînflorire, inițiată în Toscana de arta lui Cimabue și Jaconat de figurile lui Giotto, Masaccio, Brunelleschi, până la Michelangelo, culmea cea mai de sus a artelor, după a căruia moarte prevede decadența. În această primă istorie a artei italiene, Vasari instaurează pentru întâia oară termenul de «renaștere», prin care înțelege un fenomen tipic italian al artei secolelor XIII, XIV, XV, caracterizat de rebeliunea față de antinaturalismul bizantin și lipsa de măsură a goticului, contribuind cu această definiție la negarea doctrinei pe care arta Renașterii o are față de Evul Mediu și la impunerea ideii după care artiștii Cinquecento-ului italian ar fi singurii care au atins perfecțiunea artistică. Trei secole mai târziu, Jacob Burckhardt, în prima mare sinteză istorică și interpretativă asupra Renașterii italiene, va relua odată cu termenul *vasarian* și această viziune, deschizând astfel drum unei neîncheiate dispute privind conținutul sau ruptura dintre Evul Mediu și Renaștere sau primatul culturii italiene asupra celei transalpine în domeniul artelor plastice. Oricum, în afara farmecului narativ care asigură viabilitatea literară a «Vieților» lui Vasari, pregnanța formulărilor sale aimpus o direcție în istoriografia artei pe care Europa a urmat-o timp de peste două veacuri și față de care este obligată și astăzi să adopte o poziție.

SMARANDA BRATU STATI

MORUS

Cu ani în urmă, traducerea în românește a acestei mari scrieri a umanistului englez (apărută în Editura Științifică, 1958), datorată ilustrărilor filologi Elefterie și Ștefan Bezdechi, a constituit unul dintre evenimentele memorabile ale culturii noastre socialiste, fiind urmărit cu mult interes de către publicul larg de cititori. Incunândul destinul literelor umaniste și premergând socialismului științific, *Utopia* rămâne una dintre cele mai originale și profunde sinteze create de spiritul european. În această scriere, elaborată ideologică de concentrată formulare se înscrisă în textura unei minunate ficțiuni literare. Despre lucrul acesta dă seama titlul complet al opusculului, anume «De optimo republicae statu deque nova insula Utopia». Cea dintâi sintagmă a titlului privește teza socială și filozofică, cea mai îndrăznească a tuturor timpurilor, asupra guvernământului ideal. Comunismul utopic reprezintă o doctrină ce își are antecedente, altminteri declarate *expressis verbis*, în modelul comunismului platonician. Peste limitele ideologice

ale acestuia, doctrina lui Morus preconizează o structură social-politică ce încadrează cu consecvență tipul de societate fără clase și proprietatea obștească asupra tuturor mijloacelor și bunurilor.

O atare elaborare ideologică își dovedește cu pregnanță un statut aparte în demersul dialectic al ideii politice: între ipoteza categorială, comunismul conceput ca model de contemplant în platonism, și actualizarea unei atâte de nobile virtualități de către învăștirea marxistă, *Utopia* lui Morus ocupă un loc median și original, fiind la rîndul ei model pentru construcțiile iluministe. Pe de altă parte, doctrina lui Morus se desprinde cu greu din ipoteza speculației teoretice, ca de altfel și celelalte versiuni posteroare ale comunismului utopic, iar imposibilitatea înțelegii pragmatice își află compensația în faptul transpunerii ei pe un plan al ficțiunii, urmîndu-se și în acest caz tipare milenare. Astfel își găsește îndreptățirea cea de a doua sintagmă a titlului: «de nova insula Utopia». În această înțelegere a ficțiunii asupra călătoriei exotice drept pretext pentru o dezvoltare doctrinală, contururile însulei utopienilor ne apar familiare, întrucît există o evidentă congenialitate între tărîmul utopiu imaginat de Morus pe de o parte, și pe de altă parte Atlantis platoniciană, Pashaa euhemeristă, Cetatea Soarelui, a stolicilor, ori Insulele Fortunate ale mitografilor ca să nu amintim despre veritabilele întrușugări a acestui ideal întreprinse de cel dintîi revoluționar al antichității, Aristonikos din Pergam. Dar nu numai atât. În Rafael Hythleudens identificăm pe Ultele timpurilor moderne, pe exploratorul ce trece peste interdicția tărîmului mirific, convertindu-i tainele în tot altceva repere de călătorie. Călătoriile de descoperire contemporane, relațiile lui Americo Vespucci despre o lume nouă, conferă insulei Utopia o dimensiune inedită așezînd-o într-un plan al realului, al posibilului. Pentru acest motiv, Rafael încunuează seria inițiată de Ulise homerice și Implanit în limite de Ulise dantesac.

În acest fel, opera lui Morus ne apare drept un discurs ce se avîntă dincolo de limitele ideologice și, în același timp, dincolo de limitele imaginației și inventivității lumii premoderne. Revoluția socialistă și evoluția tehnică și științifică a vremurilor noastre regăsesc în autorul construcției utopiene un precursor spiritual, al cărui mesaj de profunzime se descifrează abia acum, peste veacuri. În deplina sa semnificație. Așadar, scrierea lui Thomas Morus își află tot interesul în cultura noastră; programatica sa luminoasă, am zice vizionară, își află corespondențe și concordanțe ce ne ulmesc prin siguranța înțușii ce le-a inspirat.

În tălmăcirea fraților Bezdechi, aleasă latîna a lui Morus este redată într-o excelentă echivalență, ce face cu atât mai sensibile sensurile universale ale textului. Traducătorii de prestigiu ai unor mari autori elini ca Hesiod, Platon, Aristotel, reușesc și în cazul *Utopiei* o transpunere de valoare ce se recomandă prin calitatea sevăntelor retorice și a modulațiilor stilistice, înscrîndu-se, fără îndoială, printre cele mai bune tălmăciri din literatura universală. Datorită trecerii unui timp apreciabil de la publicarea versiunii românești, precum și inexistenței unui comentariu științific pe măsura importanței textului umanist, credem că o reeditare însoțită de un aparat corespunzător ar fi foarte binevenită.

ERASMUS

Dacă editarea *Utopiei* lui Thomas Morus în 1516 a fost supervizată de către prietenul și colegul său de literă umaniste, Erasmus, în schimb opusculul acestuia, scris cu clevta ani înaintea *Utopiei*, a fost dedicat autorului englez. În dubla sa titulatură, cea elină—*Encomium* și cea latină—*Declaratio in laudem Stultitiae*, este implicită o anumită adresă, ce se vădește și în faptul că termenul grecesc *moris* este raportat de către Erasim, printr-o spirituală asociație la numele prietenului său: căci între Morus și *moris* nu poate exista decât contraritate. În fapt, scrierea *Elogiului nebuniei* confirmă, o dată mai mult, existența unei elevate comuniuni intelectuale între cei doi mari umanisti și, eventual, complementaritatea activităților lor depuse în slujba literelor și a progresului societății. Aceleași supreme principii umane însușesc și paradoxalul elogiu al nebuniei. În timp ce Morus raționează potrivit unor eterne tipare ale înțelepciunii, imaginând forme ale perfecțiunii sociale, Erasim își manifestă afinitatea cu risul cel necurpător și neostent al lui Democrit, precum și cu verva satirică a lui Lucian din Samosata. Se reprezintă astfel, cealaltă față a lucrurilor, omenestii sub masca cea hilară a lui Ianus bifrontin. *Elogiul Nebuniei* ia în considerație mecanismul ludic al existenței lumii ca reprezentare dramatică din care se trage învățatură asupra aceleiași perfectibilități a naturii omenestii ce-l preocupă pe marii umanisti ai epocii. Spre deosebire de *Utopia*, opusculul lui Erasim are o certă și subliniată finalitate contextuală. Protecele apariții și roluri ce se întrevăd în caruselul zeiței Moris sînt reducibile la bine cunoscute ipoteze ale societății în criză a secolului XVI. În acest sens, *Elogiul Nebuniei* constituie un veritabil manifest umanist în favoarea libertății spirituale și sociale, proclamînd drepturi ale naturii omenestii ce se simt oprimase sub povara instituțiilor și ideologiilor de factură medievală. Este în același timp o anticipatorie luare de poziție în raport cu mutațiile unei epoci ce marchează tranziția către evenimentele Reformei și Contrareformei. Ca atare, o îndelungă evoluție a societății europene este intuită în linile ei fundamentale, ab initio, în cadrul unei cuprinzătoare alegorii ce dă seamă de multiplele valențe investite în marile opere literare ale secolului XVI. Mesajul erasmic este implicit atît în pantagruelismul lui Rabelais, în *Essurile* lui Montaigne, cît și în opere mult mai tîrzii, în dramaturgia lui Shakespeare, în *Don Quijote* cervantesc, precum și în teatrul lui Calderón. Pe măsura împlinirii sensurilor unui stil de cultură pe care cercetarea modernă îl identifică a fi manierismul post-renescentist, învățămintele și butadele zeiței Moria își află o strălucită confirmare, astfel că *Elogiul* ne apare definitiv pentru un anumit tip istoric de cultură ale cărui limite depășesc secolul XVI. Sub vestimentul histeric, bufonesc, de tradiție antică dar mai cu seamă medievală în intențiile sale cele mai manifeste, opusculul erasmic este o carte de înțelepciune în care își află răspunsul cele mai acute dileme ale epocii. Interesant este că Erasim transpune în termenul *morio-stultitia* un concept specific lumii medievale și premoderne, ce definește atitudinea burlescă, ludică și populară în

fașa poverilor existenței, exprimată în limbile moderne prin «folles», «folly», ori «Nartheit». Polivalența semantică atît pozitivă cît și negativă a unui atare termen nu-și poate afla echivalentul în cultura clasică, în schimb limba latină oferă autorului *Elogiului* nenumărate resurse atît neomatice cît și stilistice.

Într-o atare situație, versiunea românească, ce aparține, printr-o fericită coincidență, tot lui Ștefan Bezdechi, realizează în genere o echivalare plină de vervă și ingeniozitate, valorificînd din plin resursele vorbirii sapientiale, ale vorbirii comice de cea mai bună tradiție în cultura noastră. Rezerve se pot formula numai în privința opțiunii traducătorului pentru a reda «stultitia» prin «prostie», în loc de «nebulnie». În unele contexte, desigur că «prostia» își află o bună acoperire, însă în genere «nebulnia» corespunde mult mai bine cu frașescul «folie», care este de fapt termenul arhetip. Aceasta se vede mai cu seamă în pasajele în care relația prudente—stultitia obligă la transpunerea înțelepciune (cumințenie)—nebulnie. Traducerea este însoțită de o serie de note explicative și interpretative ce-și dovedesc cu prisosință utilitatea. Dacă fiind importanta *Elogiului nebuniei* și interesul pe care-l reprezintă Erasim pentru umanismul european, credem că o reeditare a acestei tălmăciri, însoțită eventual de fragmente ori opuscul înedite pentru cititorul nostru (de pildă dialogurile de tip menelci) ar fi bine venită. Mai cu seamă că în anul 1974, în colecția «Biblioteca pentru toți», a apărut interesanta monografie a savantului olandez Johann Huizinga consacrată lui Erasim.

ALEXANDRU CIZEK

BACON

Scepticismul și stoicismul fuseseră în antichitate ultimele filosofii de autor. Odată cu ele se stinge viața Ideii înțeleasă ca repediție a invenției în cîmpul *Weltanschauung*-ului. Există acum sentimentul că se spuse tot ceea ce se putea spune la nivelul efortului de creație individuală. Neoplatonismul, mai ales cel fizic, este deja conștientă unui itinerar parcurs și a unei încheieri necesare. El este gîndul înșuși al lumii vechi despre propria ei configurație spirituală, filosofie care și-a pierdut apartenența unilaterială și care—egal împărțităre din gîndurile tuturor—a devenit Filosofia însăși.

Ne aflăm aici în fața unei mari mutații. Gîndul că meditația în marginea Fîinței a iust sfîrșit și că de-acum înainte nu este vorba decît despre inventarul unor idei sau despre o strădanie tihnică în umbra lor, a făcut din filosofie o materie abstractă, cu contururi relativ stabile, aptă să treacă sub specia didacticului. Înțelepciunea devine predare și învășare a unei înțelepciuni deja existente. Învățămînt, instrucție, educație, într-un cuvînt, *spirit impersonal*. Filosofia

va funcționa în acest registru secund, al vorbirii lui «despre», timp de aproape treisprezece secole, adică din vremea lui Porfir și până la Cordaleu, în cultura post-bizantină de secol XVII.

N-au fost veacuri de întineric, cum prea adesea s-a spus, dar n-au fost nici de mari îndrăzneii. Nu este o perioadă glorioasă în sine. S-ar părea că spiritul a fost indolent, că a uitat de mersul lui înainte și s-a pierdut în drumul său către țința filosofiei moderne.

De fapt, n-a fost decît o mare reculegere în istoria unui domeniu. Moștenirea cea mare a antichității trebuia fixată, savurată și consumată pînă la epuizare. Ultimă îndeosebă că istoria filosofiei nu este suita neîntreruptă a unor idei excelente, și că cel puțin jumătate din ea înseamnă travaliu obscur depus în umbra cîte unei autorități și în umilitatea anonimilor. Dar ce titanism al spiritului a trebuit să intre atunci în joc pentru a reduce filosofia, după treisprezece secole de «învălmășit filosofic», la condiția libertății și a extra-universitare?

Cînd, în 1957, cîtorcitoru român i s-o înfățișat într-o primă traducere integrală (Nicolae Petrescu și Mircea Florian) *Noul Organon* al lui Bacon, el asista, citindu-l, la această reluare a gîndului pe cont propriu.

Bacon face parca din specia iconoclasmilor care mențin o cultură în delirul propriilor ei istorii. Că și Descartes, a propus spiritului noi începuturi, simțindu-l isovit de un comerț prea îndelungat cu aristotelismul pedant al dialecticii medievale. A adus în filosofie un parfum nou, care mirosea a burghezie și pragmatism. Faimoasa sa metodă inductivă, opusă deducivismului aristotelic și tomist și menită să fortifice latura efecă, experimentală a științelor, era în fond subordonată conceptului de «putere». *Knowledge is power* este axioma gîndirii care a lăsat definitiv în urmă romantismul rețetei de alchimist, apucînd calea unui realism gnoseologic robust, crescut în marginea laboratorului laic și experienței. *Noul Organon* este astfel una dintre marile cărți prozice ale omenirii. După *Analițele* și *Topica* lui Aristotel este prima profixie și terapie de proporții aplicată intelectului.

Dar ce implică o atare întreprindere? O atitudine de frondă în fața teologiei? Denunțarea instituțiilor sacre și rădăcinilor profane ale spiritului religios? Nu sîntem încă în Franța secolului XVIII și Bacon nu era omul care să se certe cu guvernul pentru atîta lucru. Sub deviza «să dăm credinței numai ce este al credinței» a înțercat doar să oprească un extract pur de inteligentă operațională. S-a închinat de fapt cu mina stîngă, revendicînd drepturi faice pentru cealaltă.

Pentru ca să fie însă pusă la treabă, gîndirea trebuia scutită deopotrivă de frămîntări sterile și de incantările intelectului mitomagic. Bacon a tîns astfel la o pozitivare a limbajului în vederea a ceea ce noi numim astăzi «cercecare aplicativă». Căci riturile de purificare pe care le-a impus gîndirii nu mai aveau în vedere gîndirea însăși, ci efecăciata raportării ei la natură. În timp ce silogismul aristotelic deschidea drumul către un nou silogism, inducția baconiană trimitea în mod nemijlocit la o metafizică a forțelor de producție. Con-

știința știe de-acum că orice experiență a sa trebuie să sîrîrască ca una a lucrurilor; ea a devenit rașune observatoare.

Să observăm atunci că filosofia nu renăște aici din nostalgia după marile banchete ale spiritului, ci dintr-o strategie a obedienței la obiect în vederea unei cuceriri finale. Acesta și este prozismul *Noului Organon*; filosofia venită în contact cu puritanismul englez devine tehnică simplă a ghidării după obiect, epistemologie, aceasă spirituală dedicată conforturilor materiale.

Cît de mult a crezut Bacon în destinul acestei «noi unelte» putem să ne dăm seama dintr-o altă lucrare a sa, care a vărsat lumina tiparului românesc într-o excelentă ediție semnată de Virgil Căndea în 1962. Este vorba de *The New Atlantis*, apendicele epic la teoria metodei inductive, romanul unei conjurații a intelectului științific într-o societate tehnocratică. Roman utopic, s-a spus, pentru că reprezintă fenomenologia fictivă a unei practici sociale imitabile pe teoria abia elaborată a științelor experimentale. De fapt, această carte este înalța de toate o *deglorie a luminii descărcată* de canotoșia misticii medievale. Lumină nu mai este acum simbolul unui impersonal spirit divin, prilej pentru o laudă adusă în genunchi de pe teritorii întinericului și captată în vitralii de catedrale gotice. Simbol al științei și intelectului investigator, ea devine, la Bacon, principala forță de producție și este introdusă în semantica pieții capitaliste. Elita *Noii Atlantide* este constituată dintr-un corpus de «tehnicieni ai luminii» a căror specialitate este desemnată prin *metafore diferențiale*, create în jurul termenului amintit: *merchants of light* («neguțători de lumină»), *lamps* («luminători») etc. Felul de viață al locuitorilor din Bensalem este astfel o realitate derivată din activitatea unor savanți care exploatează «lumină» după regulile unui nou mod de producție și care «studind operele divinității» termină prin a se concupa la nivelul unei creații secundă. Noua Atlantidă este un paradis artificial, este raiul executat cu mijloace profane de către ingineri și savanți.

Dar poate exista un discurs despre tehnic și științific care să ocrolească termenii morali ai discipulei? Iată care este cea mai importantă întrebare pe care o ridică opera acestui progresist de profesie.

Bacon a crezut că secretul relațiilor dintre oameni poate fi dezegat printr-o prealabilă rezolvare a raporturilor omului cu natura. A dat astfel dovadă de acea ulmicioare conjugare a profunzimii cu naivitatea de care numai filosofi sînt capabili: pe de o parte a observat pe bună dreptate, că orice discurs despre fericire rămîne vacuu fără o raportare la condiția materială a fericirii, dar, pe de altă parte, a crezut că echilibrul sufetes al indivizilor poate să depindă hotărîtor de echipamentul tehnic al societății din care fac parte. Această rezolvare în care fericirea omului devine o chestiune de recul în fața naturii, va primi în secolul următor replica romantismului roussauist care răscoarnă teza lui Bacon și face progresul tehnic răspunzător de corupția moravurilor și a bunătății gineune a omului.

Și astăzi, Bacon se împărțese din această paradoxală ambiguitate a eșecului în reușă. Societatea Occidentului și-a trăit de atunci istoria, așa cum el a visat-o, sub semnul apetitului deopotrivă

teoretic și practic pentru obiecte. Dar nu este mai puțin adevărat că, pe această cale doar, ea nu a înhățat fericirea și în cele din urmă spiritul s-a pierdut în neodihna veșnică a satisfacerii și în confortul acestei ontologii secunde pe care a realizat-o prin renunțarea la sine.

În limba română, *Noua Atlantidă* s-a bucurat mai mult decât de o simplă traducere; Virgil Cândea a pus la îndemina cititorului român o adevărată ediție științifică. Introducerea conține, pe lângă mai largi judecăți de situare ale filosofului englez în ideologia epocii, și o foarte elaborată parte informativă de tip istoric-erudit-filologic, privitoare la geneza acestei lucrări și la locul pe care ea îl deține înăuntrul operei lui Bacon. Notele și comentariile sînt fără îndoială ceea ce trebuiau să fie, ca idee directoare, ca volum și ca formulare. Sînt făcute cu mare seriozitate și dau trimiteri la ambele variante ale textului, engleză și latină. Am fi dorit ca și *Noul Organon* să fie însoțit de un aparat critic mai amplu și să menționeze ediția care a stat la baza variantei românești.

Altminteri, traducerea este în ambele cazuri excelentă, atît în conformitatea ei cu originalul, cît și în expresia ei românească, limpede, bine frazată, judicios echilibrată între neologism și fondul mai vechi al vocabularului și, în general, cu un aer de naturalitate în spiritul limbii de azi. Publicarea în românește a *Noului Organon* și a *Atlantidei* a adus culturii noastre un frumos serviciu, reprezentînd un moment esențial în procesul de circulație al valorilor universale, caracteristic oricărei culturi care-și propune la rîndul său să aibă acces la universalitate.

GABRIEL LIICEANU

Dorim să aducem pe această cale o cuvenită îndreptare la articolul Proust, semnat de Ioana Crețulescu, în cadrul rubricii noastre de Momente semnificative... din cele șapte părți ce compun în căutarea timpului pierdut, apărut sub auspiciile Editurii pentru literatură în colecția Biblioteca pentru toți, traducerea primelor patru (Swann, La umbra femeilor în floare, Guermande, Sodoma și Gomora) aparține lui Radu Cioculescu, partea a V-a (Capitla) deopotrivă Eugeniei și lui Radu Cioculescu, inițiativa restituirii integrale în limba română a ciclului proustian finalizîndu-se prin tălmăcirea celor două părți (Fugara și Timpul răgăsit — aceasta din urmă în curs de apariție), datorate exclusiv Eugeniei Cioculescu.

E P I T A F

ADRIAN IANULI

Tristă și aceea în care un teribil și absurd accident a răpit viața celui ce a fost Adrian Ianuli. De un încântător optimism, generos și tandru în relațiile cu oamenii Adrian Ianuli a fost un remarcabil receptor și făuritor de artă, un neobosit descoperitor de frumusețe, fiind credinciosul ei interpret prin intermediul aparatului de filmat sau al camerei de luat vederi.

L-am cunoscut cu patru ani în urmă, într-un tren care ne purta către basmele de artă ale Veneției. Zîmbetul, de o rară strălucire, anunța, fără echivoc, o prezență umană bogată sufletește, cu o caldă disponibilitate de comunicare. Aveam să descopăr curînd artistul din el, vibrant și răscolit de dorința de a cunoaște, de a surprinde tainele de frumusețe încorporate în tresăririle albastre ale lagunei, în piatra înfiorată a construcțiilor.

Aveam să înțeleg mai bine puterea lui de a citi înăuntrul lucrurilor, de a recupera semnificațiile înfăptuite în vechile zidiri, de-a lungul anilor ce au urmat, ani în care opera sa de fotograf și regizor s-a conturat cu mereu sporită fermitate. În fapt, prin activitatea lui Adrian Ianuli s-a constituit un exemplar capitol al documentarelor de artă privind monumentele istorice din țara noastră. Respingînd efectele ușoare, trururile de filmare sau pozele de superficială atracție, Adrian Ianuli și-a propus să demonstreze că fiecare edificiu aparținînd trecutului istoric, fiecare operă de artă posedă o personalitate proprie care merită și trebuie să fie cunoscută și recunoscută, mediarea dialogului fiind facilitată nu doar de apropiere, ci mai ales de însușirea limbajului specific.

În Turnuri și cetăți hațegane, Adrian Ianuli a știut să evocă cu subtilitate, folosind o imagine sobră dar încărcată de nuanțe, acea zestre de artă care s-a închegat în secolele XIII — XV în ambianța cnezatelor și voevodatelor românești. Mai înflorit, adaptat expresiei baroce a artei brîncovenesti, limbajul onematografic ales pentru Curtea domnească din Tîrgoviște o plin de fantezie, dar păstrează în raport cu monumentele prezentate o atitudine de afectuoasă deleranță, stimulînd în spectatori interesul și respectul pentru valorile artistice ale trecutului nostru. Înfruntînd dificultățile unui documentar de lucru, în filmul Restaurarea picturilor murale de la Humor, Adrian Ianuli a reușit să surprindă noblesse efortului investit pentru salvarea operelor de artă amenințate de degradare, făcînd evidentă exemplara colaborare, peste hotarele veacurilor, dintre zugravii epocii lui Petru Rareș și restauratorii de azi. Primis cu nedismisibil entuziasm de către specialiștii ce compun consiliul Centralului internațional de restaurare UNESCO, de la Roma, acest film a fost considerat ca fiind cea mai convingătoare pledoarie pentru prezervarea și restaurarea operelor de artă. O copie a filmului despre Humor, cu comentariul tradus în limba franceză, se află acum la Roma fiind folosită ca material de studiu atît pentru studenții Centralului UNESCO cît și pentru studenții Institutului Central de Restaurare.

Într-un alt film intitulat *Cetatea de la Adamclisi*, Adrian Iancu a încorporat o admirabilă lecție de istorie, frumusețea strălucitoare a imaginii fiind aici asociată sensului abstract al perspectivei pește milenii, albastrul intens și transparent al cerului dobrogean.

Cu camera de luat vederi, Adrian Iancu a pornit să descifreze valențele artistice ale Bucureștiului de altădată, prilejuind biroului secției de critică a Uniunii Artiștilor Plastici organizarea unor memorabile evocări. Amintesc acea serie de diapozitive având ca subiect felinarele bucureștene, subiect în aparență minor dar care, prin forța sugestivă a imaginilor, s-a dovedit a fi beneficiarul unor mari rezerve de frumusețe. Ar trebui să notoz aici multe alte serii de imagini realizate de Adrian Iancu, mereu uimitoare prin simplitatea nobilă și necontrafăcută a construcției fotografice care nu-ți propunea nici un moment să surprindă ci să invite la comunicare, la meditație.

Adrian Iancu nu mai este. A dispărut un om de aleasă distincție sufletească, a dispărut un artist, a dispărut un univers nepereche de vise, de gânduri hrănitoare de frumos. Opera lui, începută cu atita fervoare, cu atita dăruire intelectuală artistică, a rămas neterminată dar ecourile ei își vor păstra multă vreme sonoritatea pură, iar mesajul ei atât de nobil se va menține neștirbit.

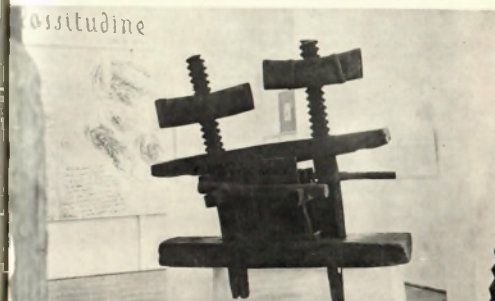
VASILE DRĂGUT

LEONARDO DA VINCI, *Autoportret pe malurile Loarei*, cu studii pentru turbilioane de apă, creion și cerneală.

Teasc din Dobrogea (Muzeul Satului)



ARTĂ ȘI ENERGIE



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



« Mișcarea este cauza oricărei vieți »
LEONARDO DA VINCI

« Studiul diferitelor forme de mișcare este deci
obiectul esențial al științelor naturii »
FRIEDRICH ENGELS

« Obstnată rigoare »

De o stringență actualitate în planul practic al existenței contemporane, debaterile despre energie încă deopotrivă și meditația teoretică. Într-o atare perspectivă, ideea artiștilor se simte firesc, fertil angajată, pe orbitele unei confruntări care să ne adinească pucerile și responsabilitatea, — în raport cu știința, cu tehnica. O confruntare între domenii care se împărtășește, dincolo de aparențele unui lux intelectual, din gravitatea tensiunilor, definind ireductibil secolul nostru; această epocă flămândă de energie, înversunată în a și-o procura și produce.

Nu este vorba, așadar, de o întrecere naivă în care am încerca să ne distribuim zadarnice priorități, — când emulația ce ne solicită e de ordinul necesității istorice; când problema care se pune este de a găsi împreună un plus de fericire — deci și de imaginație — pentru umanitatea contemporană. Și nu e loc, într-un asemenea program — însemnând cunoaștere nu doar acțiune —, nu e loc pentru nerăbdarea frivolă a vreunui slogan exclusivist, de felul « vitezei », pe care o proclama imperios futurismul. E loc, în schimb, pentru severa tenacitate a unui îndemn dăvinian, care ar putea servi drept memento acestei confruntări între domenii: « ostinato rigore ».

Pe Leonardo, de altminteri, îl aflăm inevitabil, netemător și pururi interogativ, pe pragul istoric al acestui dialog, menic să scuture inerția clișeeilor: el care închipea modelul spiritului călcând liber, cu o « indiferență regală » — cum o numea Valéry —, peste sărmașele bariere care opun didactic știința și arta. Liber în supremul, fascinantul înconfort al unei curiozități nestinse, față de infinitul care pentru Leonardo este imanență: necurmată izvorire a fenomenelor, înlăturiri de faceri și desfaceri, un *neîncheiat* sublim, unde orice prezent, al experienței nu al mitului, gilește totuși de vaste cicluri viitoare, că într-o cosmogonie. Acest *non-finit*, grandios

LEONARDO DA VINCI, studiu de zbor

obiectiv, ca dimensiune inerentă a unei *naturae naturans*, depășește fundamental revendicarea subiectivă a libertății de expresie; și, asumînd-o, lasă totodată în urmă antiteza, precoc « romantică » pe cît de renașcentistă, între drepturile geniului și finitudinea artizanului. Cu Leonardo, toate aceste probleme « moderne » ale dezvoltării artei sînt puse și totodată paradoxal depășite, într-o trăire integratoare a contrariilor: peste dogme și simetrii apriorice, unificînd pe dinăuntru lumea, într-o continuitate irezistibilă care trece dincolo, bunăoară, de mediația geometrică a perspectivei; care triumfă asupra disparității, autoritar și vital, oricît ar părea de himerică; mai puțin prin reducere abstractă, prin media proporțională între mărimi, — mai degrabă dilatănd spațiul pentru a le conține fără prejudecăți, după scala cea mai incredibilă extinsă: de la masele uriaș turbilionare ale universului la infima orfeverie a particularului, a firului de iarbă, a fărîmei de piatră.

Sub astfel de ilustre auspicii, de majoră rezonanță culturală nu numai plastică, s-a așezat expoziția pe care o reamintim aici: un complex de rapeliuri istorice, de anunțuri teoretice și de varii ilustrații concrete, solidar construindu-se în jurul emblemei « Artă și Energie »; o dezbateră de un fel nou în țara noastră, — iradiînd în numeroase confruntări cu publicul, în simpozioane și discuții care au reunit matematicieni și arhitecți, biologi, specialiști ai energeticii, muzicieni și poeți, cinești de animație, pedagogi și elevi; o dezbateră deloc lineară, amplu modulată, despre șansele de împlinire între invenția artistică și căutarea științifică.

Aceste șanse, această dialectică de semnificative convergențe, au constituit, în ultimul deceniu, obiectul unor importante expoziții internaționale: la Londra, în 1968, la Institutul de Artă Contemporană, fondat de Herbert Read, la Nürnberg — Biennalele constructiviste —, la Bordeaux, manifestările din 1973, privind problemele « Creativității artificiale ». Cu aparatul lor de opere, de ambianță și de explicații teoretice, astfel de expoziții configurează niste instructive anchete, viu, interesant conduse, asupra rosturilor artei în civilizația ordinarului. Căci o civilizație în care tehnologia triumfă, cu eficiență tăcută, misterioasă, fără cheltuire zadarnică de efort și fără tumult impur, obligă arta să se definească în raport cu aceste izbinzi, cu precizia lor sfidătoare; să se definească prin similitudine, prin asumarea modelului științific — în sensul raționalizator al curentelor de spirit constructivist; sau alături, prin opoziție, exorcizînd știința și randamentul ei spectaculos, ca o demonie care ne-ar sustrage omeneșcului, care ne-ar aliena; de unde — în aceste opțiuni artistice, care pornesc, în pragul veacului, dinspre expresionism —, accentul pus nu pe inteligibilitatea structurii, ci pe încălțătura vitală a procesului: gestulația care afirmă autenticul creativ, etalînd însăși creșterea operii — « work in progress » —, însăși procesualitatea ei deschisă.

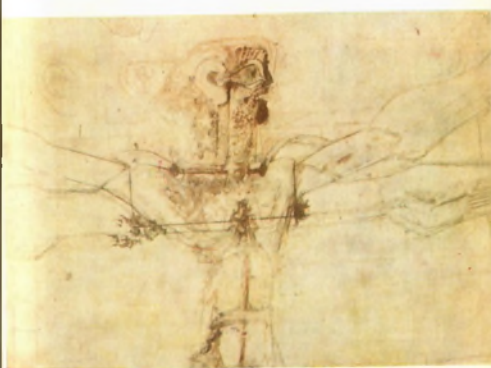
Nu s-totuși singurele răspunsuri de care-i capabili astăzi arta, în fața sfidării tehnologice. Nu s-cum să încapă, în această schemă alternativă, dezvoltările pe care le cunoaște actualmente binomul *naturalitate-artificiu*. Subiacent în această problematică, raportul dintre cele două noțiuni nu este numai direct acela al unei reciprocă excludenți. Inițial mare experimentalism european, al lui Francis Bacon, nu făcea o deosebire esențială, decisivă ca un prag ontologic, între natură și ceea ce omul îi « adaugă ». Și dacă Descartes compara funcționarea corpului uman cu jocul bine reglat al fainoaselor automate din grădiniile de la Fontainebleau ori din grotă lui Orfeu, de la Saint-Germain, — era pentru că gîndea, și invers, o inerentă *naturalitate* a artificeiului: « de sorte que toutes les choses artificielles sont avec cela naturelles ».

Ascăzi, cu atât mai mult se cere meditație o asemenea ambivalență; ascăzi, cînd știința încearcă, odată cu ispică punților interdisciplinare, o legitimă repulsie față

de despărțirile absolute, față de segregările instalate abuziv între domenii. De aceea arta se poate institui, în contextul epocii noastre, ca o contrapondere a specializării științifice. Nu pentru a trece, obligatoriu, prin visul de totalitate al romanticilor, cu vagul lui prea lesnicios. Dacă, din realitate rebarbativ retransă în ea însăși, un teritoriu al experienței devine o răscruce de înțeliri intertextuale, nu se transformă, pentru aceasta, într-un *non mon's* fond sustras preciziei; se împărțeste, dimpotrivă, din rigori conjugate. Tot astfel arta, roșind ireductibila nevoie de sinteză a realului, nu scoate lucrurile din condiția lor exactă, însă adâncește în ele orbitele concentrice ale unei nesperate plenitudini. Era o frumoasă surpriză, în expoziția «Artă și Energie», să întâlnești, printre modelele constructive elaborate de grupul *Sigma*, studii privind regularitatea geometrică a structurilor, în infinitesimalul lumii biologice: exaltanța, fantastică regularitate pe care o dezvăluie subsoara unei aripi de insectă sau ochiul ei minuscul, în fațete. Cum alcătuirea fragilă a unei gize nu respinge inflexibila pozitivitate a modelelor ingineresti, — în sens contrar, organicitatea se lasă esențial recuperată, în cele mai trufăș caracteristice invenții ale tehnicii actuale. Artificiul suprem care e cibernetica se inspire din schemele naturii celei mai inefabil complexe, — ale creierului, ale sistemului nervos.

Revendicarea organicității împinge tehnica pe dinăuntru, în însuși principiul ei imprescriptibil, către suplețea artei. Ajunsă la punctul înalt pe care și l-a cucerit în acest miez de secol, ea își poate încununa rigoarea prin ceea ce, aparent, îi constituie negația, prin libertățile alestoriului. Din acest joc, de înalțări și retrageri, aproximând ca o curbă vitală, din acest zbor peste timp — precum aripa năzuită, desenată de Leonardo, care germinează departe, peste veacuri, de pildă la Tatlin; alteori din popasuri retrospective, înspre nucleul robust, primordial, al unui prometeism în cheile etnografică, — din tot acest amplu itinerar se împărțesea, stenică, nobil incitantă, expoziția «Artă și Energie». Rotindu-și la încrare slava anonimă, floarea de lemn a unei superbe clături țărănești — o piasă de muzeu din Oltenia veacului al XVII-lea — te încimpina puternică și cordială; iar Focul, evocat în materia unei tapiserii uriaș spațializându-se — de Ariana Nicodim — te obliga, fluid și totodată ferm, să urci printre palele lui, ca printre niște înalte pinze de corabie. Voios strălucitoare, pregnant candidă, imprevizibile, finținile: un concurs de idei, cu soluții gândite de sculptori dintre cei mai inventivi, unii, precum C. Lucaci, cu o intensă experiență în materie. Și, dincolo de muzica apelor, tot mai dezlănțuite elanurile picturii: cavalcada romantic solară a lui Brăduț Covaliu, traseele galactice, cu exaltarea lor austeră, la Șerban Gabrea; în fine, copleșitoarea «nemăsură» a pinzei lui Eugen Tăutu, *Fiul Universului*, crescând treptat sub ochii privitorului, spirându-și cimpurile, propagându-și straniu pulsația, ca într-un cosmic secerș de lumină. Elaborări matematice ale formelor, la Șerban Epure, omologate de prestigioși comentatori străini ca niște «clădiri fundamentale», derivind din exemplul unor mari înalțăși, de pildă Piero della Francesca. Îndrăzneli ale cugetului, bizuite pe o crudă tenace, pe «brațele care citoresc industrii». Carnete, cu un regim de fulgurantă spontaneitate în notații, — la Mariana Petrașcu, pe șantierule socialismului, ale Porților de Fier, ale Hunedoarei; deschideri înspre volumele liber compozabile ale unor spații de joc, într-o anume prospectie urbanistică; constructivitate inginerască, încercind să capteze alestoriul, — recolta acestor propuneri nu se poate lesne epuiza. Dar se poate, în schimb, rezuma, — ca o lodogădă încrezătoare între artă și știință: sub semnul vital al *imaginatiei*, — o spunea Einstein — care nu-i mai puțin prețioasă pentru savant, decît pentru omul de artă.

DAN HĂULICĂ



ION NICODIM, *Omagiul lui Leonardo*, detaliu din cartonul pentru tapiseria «Omul»

«Pictura se extinde pe suprafața lucrurilor și perspectiva ei cuprinde creșterea și descreșterea corpurilor și culorilor... Deci pictura e filosofie, pentru că filosofia se ocupă cu mișcarea crescîndă și descreșcîndă».

LEONARDO DA VINCI

«El Greco a spus (îmi citează Z): «Eu nu caut finitul în picturile mele, ci infinitul». Desigur, e foarte bine și așa, dar Leonardo da Vinci, în ale sale, atingea prin finit infinitul»

PALLADY

Sub semnul lui Leonardo

O expoziție ca «Artă și Energie», ce-și propunea drept temă generală raportul dintre artă și energia creatoare — și, ca temă particulară, situația actuală a relației dintre gândirea artistică și gândirea științifică — nu putea evita de a se situa sub semnul gândirii lui Leonardo da Vinci. Căci Leonardo a rămas și va rămâne în conștiința artiștilor tuturor vremilor ca normă și exemplu al celui artist de tip nou, pe care gândirea Renașterii l-a format și l-a dăruit drept model civilizației moderne. Leonardo este primul dintre cei care au cucerit statutul de disciplină teoretică pentru artă — «la pittura è cosa mentale» — și prin aceasta a cerut artăstului o confruntare permanentă a rezultatelor cu puterea lui de judecată, făcând din primulul acesteia chează una ineptuizabile energii creatoare: «Quel solo giunga alla perfezione della sua arte, del quale opera è sempre superata dal giudizio» (Trattato... 54), iar genul pictorialului era provocat continuu de genul naturii. În nesovita mișcare a acesteia, în capacitatea ei de a uimi prin inventivitate, crebua și-și afle mereu incitarea activității sale, înaltul model: «Il dipintore disputa e gareggia colla natura»² (R. 662).

Interesul lui Leonardo pentru știință a evoluat de la simpla curiozitate rațională pentru pragmatica cunoștințe mecanice, la cercetarea organică a tuturor mișcărilor naturii. Dar toate ideile sale se zămisleau sub formă vizibilă și, în acest sens, uimește extraordinara concentrare realistă, evocând rapiditatea fotografică a observațiilor sale, exprimate uneori mai percutant și mai complet în desen decât s-ar fi putut prin scris (o nouă categorică ilustrare aduceau în acest sens desenele din recent descoperitul codice de la Madrid). Imensele sale investigații, ce vizau o știință rațională și universală a realului, erau însă guvernate, în demersul și finalitatea lor, cu o nemicșorată autoritate, de genul său de pictor. A sublinia la Leonardo diferitele aspecte ale omului de știință, uimitor precursor al atitor descoperirilor tehnice moderne, nu înseamnă decât a oferi o vedere parțială, anecdotică a personalității sale creatoare. Diversitatea genului lui Leonardo nu poate fi înmăștiată în totalitate decât sub specia picturii. «Leonardo este pictor, afirma apăsător Valéry, în faimosul său eseu, vreau să spun că pictura este la el un scop ultim al efortului unui spirit universal»³. Și la fel, când un filosof ca Jaspers examina gândirea filosofică a lui Leonardo, recunoștea originalitatea ei în primulul minții artiștilor: «La el arta a devenit Organon al filosofiei, pentru că în artă acul de a fării al artiștilui se împlinește și ca act de cunoaștere și este asimilat în reflecție. Aceasta îl deosebește fundamental de marii artiști metafizicieni, ca Michelangelo și Rembrandt».⁴

Dacă spiritul investigator, științific, al lui Leonardo nu se realizează niciodată în afara formei vizibile, — nici capacitatea sa de invenție formală nu se poate explica fără vastitatea și profunzimea cunoștințelor sale universale, căci «stilul» său își are rădăcinile, așa cum desvăluia Goethe odată, vizind propriul lui stil, «în cea mai mare adâncime a cunoașterii, în esența lucrurilor». Chiar atunci când se încearcă o situare a gândirii lui Leonardo în evoluția concepției științifice moderne despre lume, evidențindu-se acea căutare, prezență în toate însemnările sale, a unei roluri obiective a edificiului universal, capabile a transforma haosul în cosmos, gândirea sa se dovedește inseparabilă de opera artiștilor. Astfel, într-un eseu despre participarea gândirii lui Leonardo la răsaritul științei clasice, savantul sovietic Boris Kuznețov nu uita să sublinieze acea specifică «forma mentis» a artiștilor: dacă, precedând pe Bruno și Galilei, Leonardo «atribuia Unicului o ieșire eventuală în Universal,

în varietatea spațială și temporală», el o făcea unind indestructibil criteriile estetice și epistemologice. Particular e la Leonardo faptul că a vădit în această extensie spațio-temporală a Unicului, ceva ce era comun atit artei cit și științei. Fizica sa este o fizică ce nu-și pierde măsurile calitative, ea nu privează universul de determinări calitative, cum vor face viitoarele științe exacte⁵. În această salvagardare a calității, gândirea pictorialului a dominat într-adevăr o ruptură în evoluția fizicii moderne: stabilind cele cinci atribute ce caracterizează pe Leonardo «als modernen Forscher», Karl Jaspers nu omitea să remarcă: «Dar în Leonardo se află în putere și preponderent spiritul nu al lui Galilei și Newton, ci al lui Goethe»⁶.

Este instructiv de știut, pentru surprinderea modului ordonator ce guverna gândirea lui Leonardo, că atunci când el asimila pictura cu filosofia, o făcea sub semnul comun al «mișcărilor»: «Si prova la pittura essere filosofia, perché essa tratta del moto de'corpi nella proutitudine delle loro azioni, e la filosofia anchora lei s'estende nel moto»⁷ (Trattato... 9). Într-adevăr, «mișcarea» a obsedat gândirea lui Leonardo, și nu numai abundența însemnărilor sale precise de mecanică vin să demonstreze aceasta, cit, mai ales, finețea unor observații treacătoare, capabile să sezeze, în orice fenomen natural, traiectoria dinamică, așa cum de pildă întâlnim în această notă fugară dintr-un manuscris: «La pietra tracciata per l'aria, lascia nell'occhio che la vede l'impressione del suo moto, e il medesimo fanno le goccielle dell'acqua che disciendono dalli nuvoli quando piove»⁸ (R. 610). Tot în reflecția neîntreruptă asupra mișcărilor își află originea multe din superbele sale aforisme, ca de pildă unul din cele despre timp: «L'acqua che tochi dei fiumi, è l'ultima di quella che ando, e la prima di quella che viene: così il tempo presente»⁹ (R. 1174).

Într-unul din ultimele sale eseuri consacrate lui Leonardo, un eseu despre *Monotism*, un faimos cercetător al operei sale, Kenneth Clark, sublinia cum, după 1500, interesul lui Leonardo pentru știință, devenit organic, interes ilustrat de acele investigații asupra naturii care-l absorbeau tot mai mult, au influențat puternic «his sense of form». «Observațiile lui asupra forțelor naturii, vântului, apei și geologiei, i-au intensificat sensul misterului creației»¹⁰. Într-adevăr, care nu din fascinația exercitată de fenomenul mișcării asupra acutei sale facultăți de observație, s-a născut acea fabuloasă surprindere a celui mai slab semn de animație pe imobi-litatea unui obraz — lucru ce contribuie atât de mult la aura de mister a misterului *Lisa?* În Cenu, tema nu este oare și reverberația ritmică a unui fenomen imprevizibil, în diversificate scurări psihice, reverberație tradusă printr-o mișcare seismică tranzitorie de la o formă la alta? (lucru ce apare evident și în notele manuscrise pentru Cenu ce descriu varietatea mișcărilor de surpriză — R. 665, 666). Iar în *Bottegella d'Anghieri* — adevărată «poema del furore» — un nod de tensiune nu pare să adune toate forțele, impunându-le un principiu ascuns de coeziune, capabil a aboli orice entropie? (Chiar din *Epifania* de la Uffizi se putea observa aceeași compoziție dinamică, traducind declanșarea fenomenală produsă în univers de revelația numentală). La fel, în «programele» de compoziții și în notele manuscrise le propunea în cîteva admirabile concitate descrieri, stăpînute, exacerbată, aceeași preocupare aproape obsesivă, s-ar putea spune, pentru vitejii universali al lucrurilor create, pentru acel «moto, causa di ogni vita e morte». Cel mai faimos dintre aceste texte, eschatologica descriere a potopului, făcea subiectul unei faimoase analize a lui Eisenstein, care-l considera o «adevărată «fișă de montaj», demonstrând cum pictorul nu procedea la o simplă înșiruire de detalii, ci urmărește, cu rafinată metodă, să schițeze traiectoria diferitelor mișcări în timp de pe supra-

fața pictată, coexistența aparent statică a detaliilor fiind guvernată de aceleași legi stricte de succesiune ce sînt observate în artele de mișcare.¹¹

Dar niciăieri nu se vede mai bine cît era de congener spiritului lui Leonardo sentimentul mișcării universale a vieții, decît în concepția sa, atît de nouă, despre desen, despre metoda de a compune, acel «componimento inculato», pe care-l preconiza în preceptele din *Trattato*... și-l demonstra în acțione proiecte de compoziții schițate în desene, numite de el «pensiieri figurati». Recomanda astfel contemplarea norilor și petelor de pe ziduri, pentru că «non manchono di perfetione nell'lor movimenti o altre actioni»¹² (*Trattato*..., 185; evocînd și cenusa din vetre, ori noriului, și comparînd cu dangătul clopotului, aceeași idee în 57, 63); sau arată altădată că «nelle cose confuse l'ingegno si desta a' nove invenzioni»¹³ (*Trattato*..., 94). Metoda lui Leonardo de a desena și de a compune — determinînd forme nu prin contururi precise, ci prin mișcarea planurilor, supravegheată totdeauna în ritmica ei — viza defapt imaginea în chiar procesul ei intim de formare. Problema sa centrală era de fapt, cum arăta Ludwig Heydenreich, un alt eminent cercetător al artei lui Leonardo, «representarea naturii cosmice intrucît perceptibilă în "similitudine"»¹⁴. Cînd E. H. Gombrich studia această metodă de a compune a lui Leonardo, demonstrînd cum ea ajungea să influențeze, transformîndu-l, chiar conceptul de desen al lui Rafael, și încheia amintind o spirituală vorbă a lui Nietzsche: «Trebuie să fii mai înțeli un haos, spre a da naștere unei stele»¹⁵, propunea de fapt, mai mult decît un «witz», căci citatul era capabil de a sugera însăși acea concepție centrală a necesității reînnoitei mișcării cosmogonice ce pare să prezideze modul lui Leonardo de a da viață forme. Precepte răscăitate din *Trattato* de pictură, că și din nenumărate însemnări manuscrise, vin în același sens să-l confirme pe Leonardo ca promotor radical al unei noi concepții despre artă, în care loc central nu mai ocupă capacitatea de execuție, ci facultatea inventivă, nelimitata putere a imaginației figurative. Iar acel nou concept al desenului ce am văzut că își are originea în Leonardo, acel «componimento inculato», din care făcea un fel de jurnal al imaginației sale în investigarea nicodată finită a puterii formative a naturii și minții omenești — un fel de șantier al ideilor sale devenite totuna cu puterea de plămădire a semnelor grafice — un asemenea desen nu numai poate fi considerat germin al concepției moderne despre «schiță» și despre «non-finit», ce a dominat o epocă glorioasă a artei moderne, dar ar putea fi învocat, cu a sa concentrare teoretică de «pensiieri figurati» ca precursor îndepărtat al acelei gândiri artistice apărute și desfășurate atît de patetic în zilele noastre, în ultimele ei principii vizînd atît «informalul», cît și «conceptualismul». Cînd una din cele mai acute inteligențe artistice ale generațiilor noastre cinere de artiști, Horia Bernea, făcea afirmația că «e mai important ceea ce gîndești, decît ceea ce execuți» — el se afla în fluxul grandiosului spirit leonardesc, în care s-au recunoscut și un Goethe și un Valéry.

Punînd în centrul gândirii sale metoda verificării continue prin experiență a principiilor rașionii — într-un adevărat energetic «circulus methodicus» — Leonardo cerea omului să îmbrățișeze toate fenomenele naturii, să exploreze puterile

lor ascunse în scopul înscăpinării asupra lumii. În centrul reflecțiilor sale era firesc astfel să stea ideea de «forță» — idee pe care n-a încetat s-o scruteze și să o exploreze — nenumărate fiind definițiile pe care i le-a dat, descrierile și atribuțiile pe care i le descoperea continuu. Gîndirea sa concentrată asupra acestei idei de forță, în care vedea, cum spune Jaspers, «der Kern aller Dinge», a afiat poate cea mai completă, sguđuitoare expresie în acele foi (dintre care unele, prezente în expoziție) ale «Diluviului universal», ultimele concluzii grandioase ale studiului anxios al cataclismelor naturale și, în același timp, expresie a spaimelor sale nemărturisite în fața pînditoarelor puteri de neînălțat ale naturii. Chiar mai precis, cum se arată convins Kenneth Clark, ele trebuie să fi fost bazate pe accurate observații ale marilor furtuni și inundații, ce aproape la fiecare deceniu surveneau în Toscana și în Alpi (italieni).¹⁶ Printre ultimele sale meditații desenate, ele vin parcă să ofere suprema configurare a realului — cu un pathos shakespeareian — în formele efectelor finale ale energiilor cosmice. Prin aceste desene, cum admirabil le interpreta Clark, Leonardo folosea vasta, adîncita sa cunoaștere științifică, așa cum Michelangelo, prin nuduri, insuperabila sa știință a corpului uman, spre a exprima profundul său simț al tragediei.

Năzuința de a investiga a energiei fenomenelor naturii și a modurilor de instăpînire asupra ei, trebuia să-l ducă la scrutarea nemăsuratelor forțe ale apelor, la analiza metodelor de captare și folosire a lor. Din această ultimă direcție au rămas, printre nenumărate proiecte mecanice, și cîteva desene de roți hidraulice, ce depășesc prin puritatea liniilor lor, conțința tehnologică, pîndind adevărate tipare ideale. (Un asemenea desen era înfățișat în expoziție). Și s-au mai născut totodată acele superbe analize grafice ale fenomenului «plasticei apoase» («la plastica acqua»), în care par a fi făcute vizibile forțele funcționale mecanice ascunse, vîrtejurile atîngînd adevărate reprezentări abstracte și devenind motive ornamentale pure, alcătuite din linii de forță.

Vecinătatea, în aceste desene, a studiilor de juvaioa de apă, cu studiile de suvite și coame de pîr, aduce o convingătoare, emoționantă ilustrare a acelei îmbinări a curiozității investigatoare a naturii și a conștiinței anxioase a puterilor acestora, cu o extraordinară tandrețe față de cele mai neînsemnate manifestări ale intrupărilor ei grațioase, imbinare ce caracterizează geniul lui Leonardo. Contemplînd mișcarea sinuoasă și capricioasă a apelor, el o confruntă, spre a-i afla rosturile, și parcă spre a o domestici, cu unduirea intimă a părului: «Nota il moto del livello dell'acqua, il quale fa a uso dei capelli, che hanno due moti, de quali l'uno attende al peso del pelo, l'altro al lineamento delle volte; così l'acqua ha le sue volte vertiginose...»¹⁷ (R. 389). Și în acele indimenticabile figurări ale părului, ce apar, ca supreme expresii a unei totale savante prosternări în fața grației feminine, în atîtea picturi și desene (să ne rememoram numai *La scapigliata* de la galeria din Parma sau studiile pentru capul Ledei) se află investită toată energia virilă a inteligenței lui Leonardo, fiorul fermecător al descoperirii misterioaselor legi ce guvernează coerențele similitudinii din diversitatea fenomenală a mișcărilor universale.

Toate acestea au ocupat constant mintea sa, l-au obsedat într-adevăr, încât într-un desen a simbolizat întreaga sa meditație asupra misterelor naturii, reprezentându-se pe sine în contemplarea gânditoare a unor șuvoaie de apă împletite în savante noduri energetice, ce par în același timp cume sinoase de păr. Pare să ne îndrăgim aici figura unui patriarh fabulos, — «solitario e stanco» — venind din anticele veacuri milesiene ale unor Anaxagora și Anaximene, pentru care — ca și pentru el — lumile erau guvernate în infinitul etern, de o mișcare eternă pe care mereu o scrutau, asemeni lui, pentru a o oferi în ultimele-i principii, minuiirii umane. Autoportretul interior exemplar al lui Leonardo, ca o autocaricatură sublimă, nu-l putea reprezenta decât în acel dialog impenitent cu forțele naturii cea-fost-hărăzit-destinului său. Și-n opera sa un asemenea desen nu-și află corespondența decât într-un fragment manuscris în care pictorul se înfățișează răticind într-un peisaj vulcanic, și ajungând — «circo dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura»¹⁸ — în pragul unei uriașe pesteri, unde se oprește «stupefatto e ignorante di tal cosa», și, neizbutind să discearnă nimic înăuntrul din cauza impenetrabilei obscurități, se simte dintr-odată străbătut de «paura e desiderio: paura per la minacciosa oscura spilonca, desiderio per vedere se la entro fusse alcuna miracolosa cosa»¹⁹ (R. 1339). E o însemnare ce poate fi datată din 1470 sau 1480, deci aproximativ din tinerețe; asociată cu desenul bătrînului cogitabund, datînd din ultimii ani, ne oferă trailectoria destinului lui Leonardo, pe care o aflăm exprimată lapidar și într-o fugitivă însemnare a sa dintr-un manuscris: *sine lassitudine*. Cu această exergă, o mare reproducere a desenului era prezentată în expoziție ca un simbol al noului spirit artistic instaurat de Leonardo. Pentru el totul era mișcare și nelstovire, conflict de contrarii, de umbră și lumină, o dinamică tensiune conștientă guvernează toate compozițiile sale, explicîndu-se acea energie neconsumată de timp a fascinației lor, o forță dialectică infinită sustinea — în gîndirea sa — întreg universul, și în acest sens așternuse pe unul din nenumăratele folii pline cu gîndurile lui această paradigmatică sentență: *sine lassitudine*, — fără odihnă — ce vine parcă să exprime concentrat destinul creator al omului în univers: ea se proiectează ca memento al spiritului niciodată împăcat de sine al artistului autentic.

Astfel, energia contemplată în natură devenea pentru Leonardo — și ca atare o lăsa urmașilor săi — simbolul sensibil al acelei energii interioare, spirituale, ce trebuia să guverneze orice act creator. Și această idee s-a statornicit — e desigur să ne amintim spiritul faustic, nestinul streben goethean — în conștiința civilizației moderne și a artistului modern, în cuprinsul căreia arta e în primul rînd putere de investigație, iar opera e concepută ca «proces», ca o sinteză continuu refăcută, de «ratio» științifică și de fantezie artistică. Așa cum arăta Gombrich în amînulul eseu despre schițele de compoziție ale lui Da Vinci — în conceptul de pictură elaborat de Renaștere și dăruit tradiției moderne mai ales prin Leonardo, «orice creștere a acelei libertăți imaginative pe care o numim artă reclama o intensificare identică a acelor studii ce le numim științifice». Pierderea în contextul

civilizației tehnice moderne a acestui spirit de totalitate al gîndirii creatoare este resimțită de conștiința artiștilor, ca și de cea a oamenilor de știință ca o dureroasă frustrare, ca o criză generatoare de limite și impasuri. Întru desăvîrșirea ei, armonia superioară pe care, în acest sens, Renașterea a realizat-o exemplar prin Leonardo, se oferă ca o vocație întăritoare.

Leonardo a definit omul «compendiu al Universului», «maxim instrument al naturii», l-a socotit, ca inteligență individuală, «interpret între artificiosă natură și umana specie» — omul era pentru el singura creatură capabilă de a stăpîni legile universului și de a crea în natură «accidentalul» și, mai mult, ca o supremă dovadă a «umanului», de a făuri arta, singurul demers prin care natura e întrecută —, «deoarece, cum spune într-un pasaj din *Trattato...*,» pictura a cea dintîi în mintea celui ce speculează asupra naturii și nu poate ajunge la desăvîrșirea sa fără operația manuală». Un faimos desen al său — relînd studiul vitruvian al proporțiilor corpului uman — exprimă cu o limezime supremă această credință în capacitatea omului de a domina universul, de a înscris perfect tensiunea energetică a imaginii sale în cele două unice forme geometrice desăvîrșite ce simbolizează taina armoniei cosmice.

Și implicarea acestui desen în inspirația cartonului recentei mari tapiserii a lui Ion Nicodim, (înfișărit în expoziție) dominată de un atare motiv central, e una din mărunțile probînd conștient felul cum concepția lui Leonardo asupra destinului creator unic ce a fost hărăzit ființei umane a aflat un mediu spiritual propice perpetuării ei: resuscitînd și trăind și azi, în esența sa ultimă, sentimentul energetic al încrederii în capacitatea omului de a proiecta o umanitate mai rațională și mai fericită.

THEODOR ENESCU

¹⁸ Numai cel a cărui operă e întrecută de puterea sa de judecată, poate ajunge la desăvîrșirea artei sale ».

¹⁹ Pictorul rivalizează și se întrece cu natura». Fragmentele din manuscris le citim cu numărul din *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. Compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, London, Phaidon, III ed. 1970. Citatele din *Trattato della Pittura* poartă numerale paragrafelor din ediția Borzelli, Lanciano, 1914.

¹⁸ Paul Valéry, *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 1259: «Leonardo este pictor, vreau să spun că pictura este la el scop ultim al efortului unui spirit universal ».

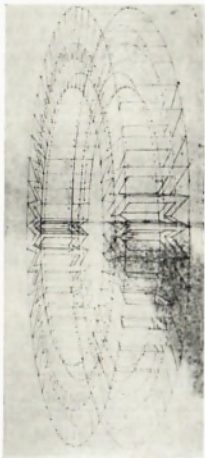
¹⁹ Karl Jaspers, *Leonardo als Philosoph*, Bonn (1953), p. 39.

¹⁸ Boris Kuznetsov, *L'Aube de la science classique*, în *Diogenes*, nr. 69/1970, p. 3-13.

¹⁹ Karl Jaspers, op. cit., p. 20.

²⁰ «Se dovedește pictura că este filosofie, pentru că ea se ocupă de mișcarea corpului

«FORȚA nu este altceva decât o virtute spirituală, o potență invizibilă, care e creată și infuză, prin violență accidentală, de corpurile sensibile în cele insensibile, dînd acestor corpuri similitudine de viață; care viață înfăptuiește minuni, silind și strămutînd din locul și din forma lor toate lucrurile create». LEONARDO DA VINCI



LEONARDO DA VINCI, *Studiu de roată hidrolică*, desen

Ciutură din Oltenia, secolul XVII
(Muzeul de Istorie a R. S. România) ▶

în promptitudinea acțiunilor lor, iar filosofia, la fel, cu precizie trasează despre mișcare ».

¹¹ «Piatra aruncată în aer, lasă în ochiul care o vede impresia mișcării ei, și aceleași lucruri îi fac picturile de ploaie care coboară din nori cînd plouă ».

¹² «Așa pe care acum o atingi, a rîurilor, este ultima din cea care s-a dus și prima din cele ce vin: la fel și timpul prezent ».

¹³ Kenneth Clark, *Mano Lisa In The Burlington Magazine*, march 1973, p. 144—150 (cit. p. 145).

¹⁴ S. H. Eisenstein, *Monaj* 1938 în vol. *Artisticile altele*. Traducere de I. D. Sucișanu și Gh. Ciocler, București, 1958, p. 207—208.



¹⁵ «nu sînt lipsite de perfecțiune în mișcările lor sau în alte acțiuni »

¹⁶ «În fața lucrurilor confuze, spiritul se trasează spre noi invenții »

¹⁷ Ludwig H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, London, 1954.

¹⁸ E. H. Gombrich, *Leonardo's Method for working compositions* (1954), în vol. *Norm and Form*, London, 1966, p. 58—63.

¹⁹ Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci Drawings in the Royal Library at Windsor Castle*, Vol. I, London, 1970, p. XXX.

²⁰ «Bagă de seamă la suprafața apei, care face asemenea părului, ce are două mîndri, una ce se supune greutateii apei, cealaltă cursului buclelor; la fel și așa are buclele ei vertiginosase... »

²¹ «tras de dorința mea arzătoare, secer de a vedea marea bogăție a felurilor și strărilor forme făurite de meșteșugita natură »

²² «teamă și dorință: teamă din pricina amenințării, încunecatei caverne, dorință de a vedea dacă acolo înăuntru nu va fi ceva vreun lucru miraculos de văzut ».



CONSTANTIN POPOVICI, *Electrificare*, ghips

Formă și funcție, expoziția «DESIGN», în cadrul ansamblului «Artă și energie» ►



Tehnică și artă Organicitatea unei relații

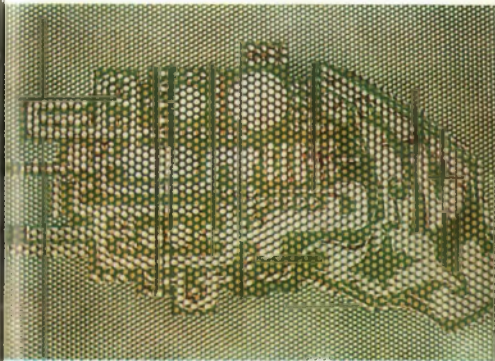
Nu există o contradicție, după cum nu există nici o acoperire totală între tehnică și artă oricât de mult ar vrea și s-ar strădui să ne convingă amatorii de clasificări și clarificări simpliste. Nu există, pentru că fenomenele sînt corelative și nu pot fi explicate unul fără celălalt. Ele nu sînt nici opozabile, nici unilateral dependente sau unilateral independente, pentru că în contextul dinamic al culturii și civilizației ele se presupun unul pe altul.

S-ar putea, cel mult, vorbi despre o anume contradicție, ca și despre o anume acoperire care nu duc, nici una nici alta, la excluderea, prin eliminare sau absorbție și substituție, a unei realități prin cealaltă, ci postulează doar, chiar dacă lucrurile par că se află uneori doar în planul prezumțiilor și dezideratelor teoretice, organicitatea relației. Astfel încît, dacă moartea sau supraviețuirea artei sînt condiționate, așa cum nu o dată s-a spus, de modul în care conștiința estetică individuală

și colectivă reacționează (adaptându-se sau nu) față de expansiunea tehnologică, în aceeași măsură, umanismul sau antiumanismul civilizației tehnologice contemporane pot fi explicate, la rîndul lor, prin implicațiile estetice, existente sau nu, în demersurile utilitare ale acesteia.

Numai o circumscriere unilaterală a termenilor aflați în discuție — artă, știință, tehnică, natură — ne poate face să nu vedem în demersul științific, originar, care stă la baza tehnologiei, prezența funciară a elementului artistic, acreditînd impresia că orice apropiere a domeniilor și disciplinelor este, prin forța lucrurilor, artificioasă, contradictorie și plină de dificultăți. Așa se face că vedem mai mult tehnicizarea artei, (dacă nu chiar dispariția ei, așa cum nu ostenesc să spună profesioniștii pesimismului estetic) și mai puțin, sau aproape deloc, spiritualizarea tehnicii. Fenomenul este, pînă la un punct, explicabil.

N. ZAMFIR, *Ritmuri*, grafic de uzină. Propuneri de purificare a mediului vizual



FLORIN MAXA, *Minile care cîntăresc industrii*

Acita vreme cîc nu recunoaștem prezența elementului artistic cîc și valoarea științifică implicată în gestul inițial al creației artistice, apropierea celor două modalități ale culturii umane este determinată de factori conjuncturali exteriori. Și atunci se întîmplă să asistăm la un fenomen destul de curios care perpetuează, în condițiile « nemimetice » ale realității tehnologice, atitudinea mimetică proprie relațiilor dintre conștiință și realitatea naturală. Aș numi acest fenomen, care apare (și aici este paradoxul situației), exact în momentul în care principiile excesiv și exterior mimetice ale naturalismului sînt repudiate: *naturalism tehnologic*.

Cine se apropie din afară de realitatea tehnologică nu poate evita această capcană și în loc să asistăm la o restructurare, care înseamnă, în ultimă instanță, revelația vocației artistice a tehnologiei, ne trezim în fața unor opere care reșin în domeniul imaginii reprezentationale, elemente, mai mult sau mai puțin structurale ale universului tehnologic, în ipostaza lor ornamentală, decorativă. Această atitudine este, pe drept cuvînt, repudiată ca un epigonism disimulat, sub haina con-

venabilă a receptivității avangardiste, pentru că ea nu creează decît un alibi al apropierei artei de știință și tehnologie. Și în felul exterior în care o face, gestul echivalează, într-adevăr, cu o demisie a artei, care se lasă astfel prea ușor substituită în finalitatea ei socială și estetică. Dar nu acest mod de apropiere este definitoriu, și, în nici un caz, nu el este exemplificat de programul expoziției « Artă și energie ». El este doar simptomatic, și în această calitate merită atenția noastră.

Prezența artei în demersul inițial al tehnologiei este cel mai eficient antidot al superficialității funcționalismului integral, absolutizat în contextul societății de consum, unde arta însăși riscă să devină obiect de consum și, prin forța lucrurilor, să dispară.

Nu numai nominalizarea cu același cuvînt a artei și a tehnicii, în tradiția elină a culturii europene, care postulează o origine comună sau, cel mult, o derivație



ȘERBAN EPURE, Construcție matematică. Peisaj, ulei



ADRIAN MAFTEI, Arhitecturi decompozabile, lemn

familiară, dar chiar marile experiențe individuale și colective, dinlăuntru și dinafara perimetrului folcloric, vorbesc, în modul cel mai direct și convingător, de existența unor « afinități obiective » între artă, tehnică și natură. Aceste afinități se regăsesc, în istoria culturii și civilizației europene, atît în anticipațiile ambientaliste în care Platon distinge argumente supreme pentru rosturile formative ale artei în societate, în universalismul leonardesc, în confluentele funcțional-estetice dintre artă și tehnică în folclorul românesc, de pildă, sau în încercările de recuperare a naturii, în solidaritatea umanistă a artei și tehnologiei contemporane.

Dacă prin tehnică omul se eliberează de serviciile naturii, prin artă de ale tehnicii. În acest sens, eforturile grupului Sigma de a insera tehnica în natură, ca pe o componentă umană a acesteia, se înscriu într-un context mai larg, ce ține de permanențele unei civilizații — care ar putea fi numită, și nu în ultimul rînd, estetică.

OCTAVIAN BARBOSA

« În gîndirea științifică există întodeauna un element poetic ».

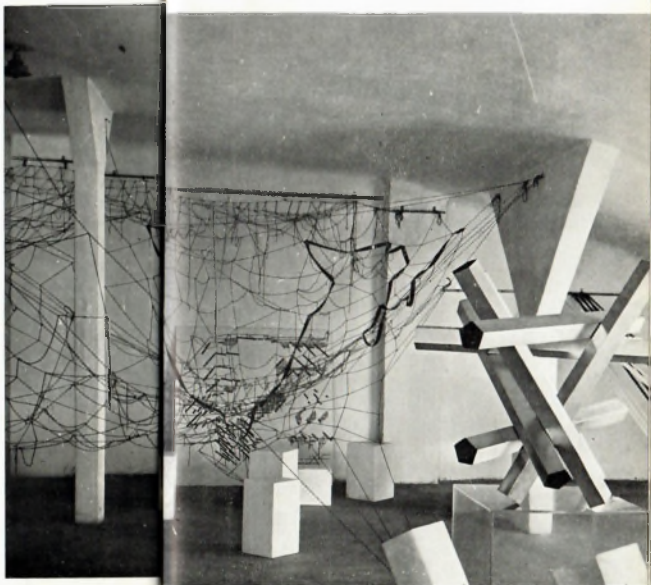
ALBERT EINSTEIN

« Un stil al artei poate fi definit printr-un ansamblu de reguli formale care se aplică materiei unei arte determinate; chiar dacă aceste reguli nu pot fi reprezentate în sensul strict al cuvîntului printr-un ansamblu de concepte și ecuații matematice, elementele lor fundamentale sînt însă strîns legate de elemente matematice: egalitate și inegalitate, repetiție și simetrie, anume structuri de grup, jucînd același rol fundamental în artă ca și în matematici ».

« Știința și arta formează amîndouă, de-a lungul secolelor, un limbaj uman, cu ajutorul căruia noi putem vorbi despre părțile cele mai ascunse ale realității, iar ansamblurile coerente de concepte, ca și diferitele stiluri ale artei nu sînt decît cuvinte sau grupe de cuvinte ale acestui limbaj ».

WERNER HEISENBERG

GRUPUL SIGMA, *Funcție — structură — ambient*



«...Tocmai domeniul tehnicii este acela în care arta se întâlnește cu celelalte activități specifice ale omului».

PIERRE FRANCASTEL

«Cred că omul a intrat într-un ev al responsabilității»

BUCKMINSTER FULLER

GETA BRĂTESCU, *Magneți. Utopie a unui monument activ* ▶



TEREZA PANELLI, *Modul pentru decor urban, ceramică*



«Transformările focului: Mai întâi marea; jumătatea mării, pământ; cealaltă jumătate un vînt de jăritic».

HERACLIT

«Mai puțin monoton și mai puțin abstract decît apa care curge, mai prompt chiar în creștere și în schimbare, focul sugerează dorința de a transforma, de a brusca timpul, de a purta viața pînă la și dincolo de termenul ei».

«Focul este ultra-viul»

GASTON BACHELARD



ARIANA NICODIM, Focul, tapiserie



G. APOSTU, Articulații naturale, lemn



EUGEN TĂUTU, *Flul Universului*, pictură în ulei ▶



Energia artei — tensiunea calității

A aduna opere în jurul temei *energie* înseamnă — înainte de toate — a situa creația artistică în cîmpul problemelor centrale ale umanității contemporane, a proiecta o lumină revelatoare asupra locului artei în istoria civilizației.

Există — ne arată programul expoziției — un raport primitiv între lucrarea artei și tehnologiile energetice, o relație semnificativă între cercetarea artistică și cercetarea științifică a formelor de energie; o străveche alianță unește arta cu producerea vieții umanizate, a vieții ca civilizație. Dar, dincolo de configurarea în artă a problemelor cercetării și producerii energiilor, expoziția pune problema naturii și funcției artei din punctul de vedere al energiei, activitatea artistică — formă a practicii sociale — ca structură specifică, istoricește diferențiată, a acelei energii fundamentale care se numește creativitate; energie universală — cît privește omul — și inepuizabilă.

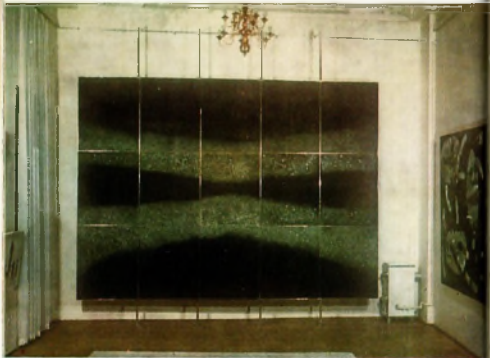
Artă — această energie — putea să fie, așadar, argumentul principeps al expoziției; nici vagă aserțiune, nici truism-retoric justificat: un adevăr scos din colul de umbră, adus în prim-planul istoriei de evoluția artei și ghindirii despre artă a

secolului al XX-lea. Nu se enunță, ca atare, o idee comună cu vreo doctrină energistă, de genul celor care, în răstimpuri, au impus antinomic energia și inteligența, vitalitatea și reveria, modelul activității și modelul purității contemplative.

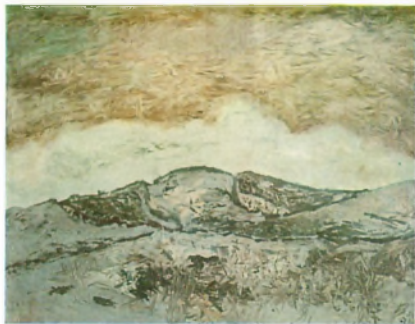
Ceea ce se aștează aici în evidență, este faptul că — inerent a materiei folosite — fiecare lucru al artei conține o energie, că există o energie-limbaj, determinanță a mesajului; că energia — în varii ipostaze — ajunge să fie motiv sau temă; că, în fine, epoca modernă, prin unele din cele mai semnificative tendințe — și expoziția etala exemplare actuale sau referințe istorice — a făcut explicit rolul factorului energie în opera plastică. Dar toate acestea nu definesc, în ultimă instanță, caracterul specific și activ al artei ca energie. Aproximăm însă esența problemei, anume: energia-artă este de ordinul calității. Înalță și pură tensiune a calității, aceasta este energia artel, și producerea valorilor calității — funcția ei fundamentală.

Dacă evaluarea calitativă a existenței, construcția calității umane și a unei lumi în care să se afirme puterea ordonatoare a relațiilor calitative au devenit o problemă a istoriei în curs de a se face, o sarcină centrală a omeniilor contemporane, atunci ea trebuie să fie conștientă că poartă în sine sursa necesară de energie: arta, paradigma a calității. Acesta îmi pare a fi un mesaj al expoziției «Artă și energie».

ANATOL MĂDRESCU



ȘERBAN GABREA, *Trasee galactice*, multiplu, pictură în ulei



HORIA BERNEA, *Desul*, pictură în ulei

«Totdeauna trebuie să strici puțin tabloul ca să-l poți termina. Ultimele tușe menite să armonizeze părțile componente îi iau mult din prospețime».

DELACROIX

«— De ce nu l-ai finit, mă întreabă cineva. Mai întâi să ne înțelegem, ce-i finit? Ce-i pentru d-ta schițat, pentru mine e finit și prea finit... Mai bine inegal, cu greșeli, decit corect și uscat».

LUCHIAN

«Travaliu și calcul uscat, cînd mîntea ți se concentrează la maximum, asemeni actorului care, pe scenă, într-un rol greu trebuie să se gîndească la o mie de lucruri deodată, într-o singură jumătate de oră».

VAN GOGH



MARIN GHERASIM, Focul, pictură în ulei

« Roșul dovedește o imensă și irezistibilă forță, aproape conștientă de finalitatea ei ».

KANDINSKY

LIGIA
MACOVEI,
Explozie
vegetală,



MARIANA
PETRAȘCU,
Carnet,
Hunedoara



« Artistul nu vede esența procesului natural al creației în finitul formelor. El ține mai curînd la forțele care creează formele... »

Cu cît aprofundează mai mult, cu atît poate lega mai ușor punctele de vedere de astăzi cu cele de ieri. Și cu atît mai adînc se imprimă în el, în locul imaginii încheiate a naturii, aceea — singura esențială — a creației ca geneză.

Creația — își îngăduie să înțeleagă el — nu poate fi nicicînd încheiată astăzi; prin aceasta, el întinde dinspre trecut spre viitor acțiunea care creează lumea. El conferă genezei o durată. »

KLEE



PAVEL CODIȚĂ: Germinaj, pictură în ulei

VASILE GORDUZ, Proiect de fîntînă





UN RAPEL ISTORIC

GIAMBATTISTA MARINO

FÎNTÎNA LUI APOLLO

*Din cea mai naltă scoică-n cea mai joasă,
ce-și varsă apa-ntr-un bazin mai mare,
trece surparea undelor, frumoasă,
care, cum le-a primit, le-aruncă-n zare;
în cercul dădesubt căzînd le lasă
să-mbie la băut, prin sfărîmare.
În patru mici fîntîni e împărțită,
oricare-avînd statuia ei cioplită.*

*Patru statui sunt; Gloria, în una,
Faîma, în altă parte, sau sâpate,
Virtutea-apoi, și-alătura Fortune,
vagii lucrări dau margini vagi trasate;
sus, pe trei trepte, suie, cite una,
îmbold plăcut dînd setei înfocate,
și-n vas mărunt cern apelor zăbavă
prin urnă, surlă, ori vinjoasă țevă.*

PIRRO LIGORIO, *Rometta*, fîntîni la Villa d'Este,
foto DAN ER. GRIGORESCU

*Cine-ar ghici volubila ei vină
cum ride-n câte chipuri se răsfăță?
Când pe cărare strimbă o jivină
cu solzi meandre-n mari verigi îngheată.
Când, tiv pe cer cusând, pe boare lină,
irumpe-ntr-o țîsnire săltărească;
și-apoi, săltilind, se sprijină, se-ndoaie
spărgîndu-și nimbu-n rîzătoare ploaie.*

*Plouată se rotește și se-ascunde
apa, și-n sumbru tub, ca gîtită,
sughită, parcă-n murmurul de unde
pîlînge-o privighetoare chinuită.
Apoi, într-un alt loc, pe căi profunde,
iese altă de falnic și-ndîrjită
că fulguie în argintată spumă,
parcă peneturi albe se consumă.*

*O vezi, uimit, în timp ce se desface,
are înscîrînd ca Iris sus pe boltă,
o vezi cum curge, moale se prefacă
într-o comolă, rază, stea involtă.
Aici vîrteje-n zeci de cercuri face,
dîncolo-n globuri fierbe, se revoltă.
și-artere mișună și-artezii seapă
în salt și șopot, stropi și spini de apă.*

Fragment

Tălmăcire de
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

NICOLA SALVI. Fontano di Trevi, detaliu,
foto DAN ER. GRIGORESCU



Cinetism între natură și artă Fîntînile

Fîntina leilor din Alhambra Grandei, fîntina Trevi, fîntinile din piața Navona, fîntinile de la Versailles, fîntinile de la Wilhelmshöhe, fîntinile de la Petershof... atîtea fîntini celebre intrate în legendă, cîntate de poeți, dătătoare de răcoare, de fantezie și de amintiri.

O istorie a artei de a construi fîntini ornamentale nu s-a scris încă, deși subiectul promite a fi prin excelență generos, copabil să pună în lumină una dintre cele mai nobile constante ale omeneșului, în care aspirația de viață se împletește cu nevoia de frumos. Abia murmurată, ca la Alhambra, sompuos involburată, ca la Trevi, sau izbucnind năvalnic pe verticale, ca la Petershof, de fiecare dată apa este aceea care însușește frumusețea acestor fîntini, pe care sculpturile în piatră le populează cu încremenirea lor marea acesă.

Orientalul a preferat fîntinile cu compoziție liniștită, mici sanctuare de tăină ridicate în onoarea elementului vital, pe care nimeni nu-l poate prețui mai mult decît acei ce trăiesc sub neluceceata amenințare a arșii și a nisipurilor fierbinți. Mistuit de nevoia teatralului, barocul a exaltat cultul fîntinilor-spectacol, gestul declamator al compozițiilor sculpturale fiind pus în valoare de jocul plin de neprevăzut al suvoaielor de apă.

Dezvoltat sub semnul energiilor descătuite, secolul nostru a propus integrarea mișcării în opera de artă, cinetismul fiind una dintre marile descoperiri artistice din ultimile decenii. Dar cinetismul nu este, în fond, decît recuperarea unui principiu pe care fîntinile îl aplicau de mult, de foarte multe timp, și poate tocmai pentru acest motiv, în ultima vreme interesul pentru jocurile de apă ocupă un loc tot mai important în căutările artistice.

La noi în țară nu au fost construite fîntini-spectacol și sînt destul de puține fîntinile ornamentale, dar artiștii care încearcă azi să realizeze compoziții moderne cu jocuri de apă pot scoate din adîncul tradiției cîteva exemple stimulatoare fie prin bogăția semnificației, fie prin armonia îngemănării de forme.

În fapt, la români, fîntinile au fost, înainte de toate, fîntini, adică izvoare sau case de apă dătătoare de viață, alinaătoare de sete, popasuri la drum lung sau în larg de cîmpie arși de secetă. Ideea de popas, de creșterea liniștii și reculegerii s-a tradus, nu se știe de cînd, în compoziția atît de bine cunoscută a puțului cu cumpănă sau a izvorului cu scoc de piatră lîngă care își rotesc umbrele cîteva arbori și troițele scrijelite cu scoabă.

Nimic mai obișnuit decît un puț cu cumpănă, dar cît de rară este frumusețea aglomerărilor de puțuri care mai pot fi fîntinile în cîmpia Bărăganului; la orele amiezii cînd secerătorii se adună în răcoarea de umbră a fîntinilor, cumpenele se apleacă lin spre adîncurile cu apă — cînd una, cînd alta, cînd mai multe deodată — iar mișcările lor se adună într-un spectacol de pace și de armonie, a cărui semnificație e viața înăsași. Ghizdurile puțurilor sînt mai adesea simple, din birne îmbinate în coadă de rîndunică sau din piatră legată cu mortar, dar uneori ele sînt adevărate monumente, uimitoare prin formă și expresivitate. Fie că sînt tăiate într-un singur trunchi de gorun pe care abia îl pot încape brațele a trei oameni, fie că au inițierii unor uriași colaci de piatră — ca acela de la Balaciu-Piteșteanu, cu diametrul de 2 metri — asemenea ghizduri dau umilelor puțuri de țară marea operelor trănice și exprimă fără echivoc respectul cuvenit apei limpezi. În mod firesc, ghiz-

dul de piatră din Grozești (Bacău), de formă octogonală, este decorat cu arborele vieții ale cărui frunze și flori sînt incizate cu expresivă stîngăcie.

Din evul mediu românesc nu s-au păstrat decît puține fîntini, dar cit de adînc se toarnă în legendă aceea «fîntină lină cu apă puțină, cu apă sărată, de lacrimi udată». Nimic, într-adevăr, nu putea mai bine vesnici memoria mesterului Manole — devenit simbol al sacrificiului pentru biruința dragostei de frumos — decît o fîntină, un izvor cu apă bună proteguit de arhitectura unei grațioase edificii cu înfățișare de casă țărănească.

Epoca lui Neagoe Basarab, alăt de darnici în monumente ne-a lăsat moștenire, în curtea largă a mănăstirii Cozia, o «fîntină cu apă țîșitoare, îndestulată de un frumos izvor ce curge din munte și încetă simțurile. În jurul fîntinii cu apă sînt patru chipuri din ale căror guri curge apă. Unul este chipul unui ungur, celălalt este chipul unui turc, cu curbanul său, al treilea chipul unui vovod și al patrulea cel al unui rob. Dincolo de poarta mănăstirii, pe coasta muntelui, există un izvor clocotitor de apă». Astfel descria vestitul călător Paul din Alep fîntina de la Cozia, cu prilejul popasului său din 1658. Treccarea timpului a risipit o parte din zestrea de frumuseți a gingașului monument, iar azi, în bazinele octogonale pururi plin cu apă limpede, mai stăruie doar o singură figură săpată în piatră, un personaj ciudat cu mustați uriașe alungite pînă peste urechi.

Alexandru Lăpușneanu ridicase, în mijlocul vastului ansamblu arhitectural de la Slatina, o fîntină de marmură lucrată în stilul Renașterii italiene, operă în a cărei aleasă podoabă, recuperată parțial prin săpăturile arheologice, se descifrează gustul rafinatului precursor de artă care era cel cunoscut doar ca aprig tăietor de boieri.

Admirabil proporționată este fîntina mănăstirii Vîroșii, din Argeș, mic edificiu de piatră decorat cu o horbă de inspirație orientală, potrivit modei care se înlina în ornamentația arhitectonică a secolului al XVII-lea. Acest tip de fîntini, în fapt o mică visterie de apă prevăzută cu 2—3 «țuțuroale», s-a răspîndit mult în cadrul așezărilor urbane sau în incintele mănăstirești, avînd semnificația unor autentice ctitorii.

Așa sînt vechile fîntini ale Craiovei (din nefericire nu toate îngrijite cum s-ar cuveni), monumente pitorești cu denumiri ciudate — Popova, Purcarului, Obedeanu, Oota, Jianu —, așa sînt fîntinile de la Hurez, Polovragi, Băsești-Mehedinți, valea Cozmației, Șimnic și atîtea altele care se așină în calea drumetului cu prospețime și răcoare.

Cu deosebire rodnic a fost, în ridicarea de fîntini, secolul al XVIII-lea. Ar merita un popas mai îndelung cercetarea modului în care acum — într-o epocă de triumf a barocului — au fost construite fîntinile la români. Lîngă intrarea în curte, în locul străjerilor cu vorba aspră, au fost așezate fîntini cu apă bună de băut, în semn neîndoielnic de ospitalitate, de omenie. Decorate cu motive ornamentale de inspirație barocă, prietenoase și fără paradă, așa te întîmpină fîntinile din Iași — la Spiridonie, ca și la Golia — sau fîntinile de la curtea conacului din Golești-Argeș. Impresionantă este cu deosebire compoziția de la Spiridonie, unde turnul porții — înalt și puternic — este încadrat de două fîntini cu aspect de edicule, pe a căror față se desenează curbule unei discret ornament.

Decorația lor ne spune că aparțin epocii baroce, dar locul pe care îl ocupă și felul în care sînt concepute ne conving că aceste fîntini au fost făcute de aceiași oameni care au așezat în poartă merindarului în care adăstă uliciorul cu apă, plina și ceașca pentru trecătorul sărac, au fost făcute de aceiași oameni care au săpat puțuri la răspîndite de drumuri sau la mijloc de cale lungă, adunîndu-le cu arbori și îngredindu-le cu sfînteie. Frumusețea acestor case ale apei nu stă în spec-

tacoul gîgitor al şuvoaielor străjuite de statui teatrale, ci în gîndul lor aşezat cu linişte în forme simple şi apropiate.

În secolele XIX—XX, o dată cu introducerea sistemelor moderne de aducţiune, fîntinile de tip tradiţional au decăzut treptat. În Cîmpigul atîtor plimbări bucureştene au fost, totuşi, amenajate izvoarele Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, înduioşătoare prin stîngăcia soluţiilor adoptate, romantismul desuet fiind compensat de bunăvoinţa încercării.

Pe firul mai pretenţios al monumentelor-cititorie s-au dorit fîntînile Cantacuzino (din parcul Libertăţii) şi Lahovary (de lângă Operetă) sau izvorul «Sissi», dulceagă apariţie în piatră sculptată de Dimitrie Birlad.

Între cele două războaie mondiale, în directă legătură cu dezvoltarea unei arhitecturi moderne, Bucureştiul a fost înzestrat cu două remarcabile fîntîni ornamentale: binecunoscuta «Mioriţa», concepută de arhitectul Octav Doicescu şi decorată cu mozaicuri de Mihail Petreşcu, de asemenea fîntina din piaţa parcului Libertăţii, opera sceluşai arhitect, în colaborare cu sculptorul Mac Constantinescu. În ambele cazuri, elementul compoziţional dominant este jocul de apă, volumele construite — fie blocul paralelipipedic al «Mioriţei», fie lărga vască a fîntinii «Libertăţii» — avînd rolul de a sublinia fantezia jeturilor înspumate.

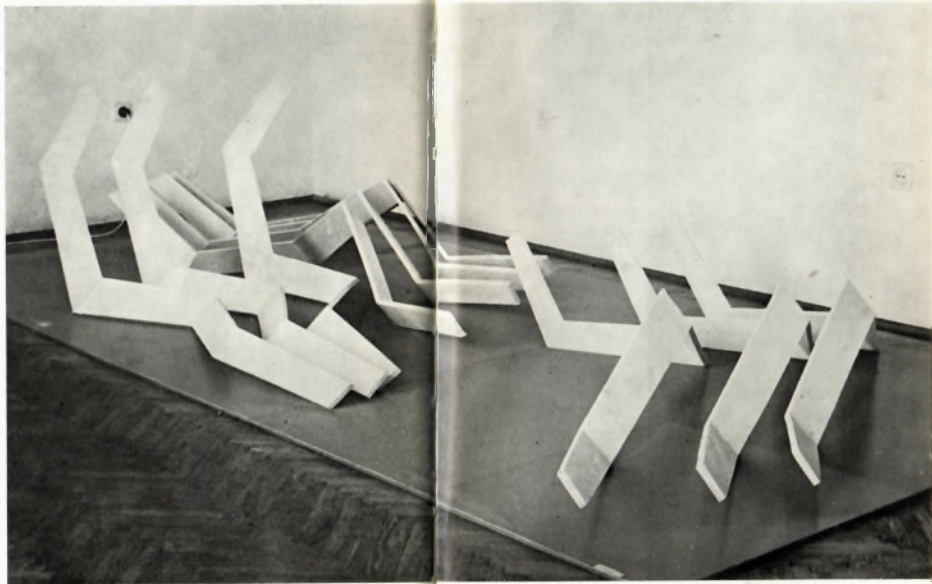
În ultimii ani, interesul pentru fîntîni, înţelese ca un stimul al fanteziei publice, ca un popas optic în virtutea traficului urban, sensibilitatea pentru muzica apelor pare să cunoască o nouă tinerete. Fîntina de la Galaţi (autori Mac Constantinescu şi Sclă Gănescu) ca şi fîntina de pe bulevardul Republicii din Bucureşti (autori Mioara Minulescu şi Teodora Popa) au fost doar promisiuni ale acestui proces de recuperare a frumuseţii jocurilor de apă. De curîd însă, la Constanta, a fost inaugurată fîntina realizată de sculptorul Constantin Luca, operă matură, capabilă să vorbească despre poezia mişcării, despre misterul colocvului elementelor, despre adîncă relaţie care există între starea de vis şi mereu schimbătoarea închipuire a învolburilor acvatice. Constantin Luca a izbucit să îmbogăţească peisajul artistic al litoralului cu una dintre cele mai fericite opere de sculptură contemporană, o sculptură modelată în materiale durabile, şi deopotrivă, în jerbe de apă, jocul neprevăzutului avînd alei o gamă cu totul excepţională de posibilităţi.

Frumuseţea fîntinilor începe să-şi fascineze pe artiştii Iulian Olariu, Cristian Breazu, Constanta Baciu, Ion Condiescu, Anton Eberwein şi mulţi alţii năzue să înzestreze spaţiul cetăţii cu nobilul balet al şuvoaielor de apă. Este, cred, un moment de real interes al vieţii noastre artistice, moment de căutări şi dorinţă de noutate, dar în a cărui zbatere nu trebuie să uităm înţeleapta invitaţie la reverie a fîntinilor de altădată.

VASILE DRĂGUT



ION CONDIESCU, Proiect de fîntină



CRISTIAN BREAZU, Proiect de fântină



CONSTANTIN LUCACI, Sorele, sculptură cinetică

Fotografiile în culoare: **ADRIAN IANULI**

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Corectură
LIDA IGIROȘIANU

Secolul 20

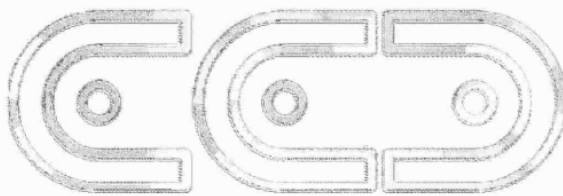
REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL. 59.71.24
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF, 18 - TEL. 18.33.01
BUCUREȘTI



Tiparul executat
la Întreprinderea
Poligrafică
„Arte Grafice”

Lei 7

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

